



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

COPERTA:

ION GHEORGHIU, atelier
foto: MIHAI OROVEANU



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor șef, DAN HĂULICĂ

216-217-218

1-2-3 • 1979

SUMAR

DEZBATERI CONTEMPORANE

Despre specific național și universalitate

BLAD '79

BOGDAN POGAČNIK (Ljubljana): *Literatura universală — nicidecum o Ligă a celor mari*; YE-HUN-CHAN (Beijing): *Șansele «Literaturii mondiale»*; OLYMPE BHELY-QUENUM (Porto Nuovo-Benin): *Matrice și universalism*; VLADIMIR OGNEV (Moscova): *Proteismul, condiție a culturii*; PREDRAG MATVEJEVIĆ (Zagreb): *Noul universalism și «coaliția culturilor»*; GEO ȘERBAN (București): *False și adevărate antinomii*; ALBERT BONTRIDDER (Bruxelles): *Modestie și tenacitate*; LEDA MILEVA (Sofia): *Din fragile cuvinte — punți durabile*; PREDRAG PALAVESTRA (Belgrad): *Poetica speranței* ● 5

PLANETA GRĂDINILOR

ION GHEORGHIU

Picturi, desene și sculpturi, cu un text de DAN HĂULICĂ, în engleză de Radu Șerban.

ITALO SVEVO

ALEXANDRU BALACI: «... dincolo de condei nu există salvare» ● 34
EUGENIO MONTALE despre Svevo: *Ultimul rămas bun, Povestea bunului bătrîn și a fetei cele frumoase, Moștenirea lui Svevo*, în românește de Smaranda Bratu-Stati ● 36

ITALO SVEVO—EUGENIO MONTALE CORESPONDENȚĂ

În românește cu o prezentare de Smaranda Bratu-Stati: *Ecuția Svevo-Montale* ● 44

MIRCEA ELIADE

O mărturie românească timpurie despre Italo Svevo

GENIU ȘI UMORISM

În limba italiană de Florian Potra și Ștefan Delureanu

JALOANELE UNEI RECEPTĂRI

VALERY LARBAUD, ENRICO EMANUELLI, ROBERTO BAZLEN, ELIO VITTORINI, GIACOMO DEBENEDETTI, ALAIN ROBBE-GRILLET, în românește de Smaranda Bratu-Stati ● 66

ITALO SVEVO

Profil autobiografic, eseu; **Bătrînul**, roman, fragmente, în românește de Ștefan Delureanu ● 77

Epice și esopice: Fabule; Argus și stăpînul său; Mama; Piază rea, în românește de Helga Tepperberg ● 92

LIGIA MACOVEI, desene pe marginea prozei lui Svevo

HELGA TEPPERBERG: *Svevo dincolo de roman* ● 109

FLORIAN POTRA: *Italo Svevo, tentația teatrului* ● 117

ITALO SVEVO

La granița utopiei: **Tribul**, în românește de Florian Potra ● 121

Inferioritate, piesă de teatru într-un act, în românește de Alice Georgescu ● 125

ANDREIA ROMAN: *Conștiința lui Svevo în conștiința criticii de azi* ● 140

NORMAN MANEA: *Variantele portretului* ● 143

DOINA CONDREA DERER: *O pagină de moralist* ● 198

MISCELLANEA ÎN JURUL ROMANULUI

Prospecțiuni—Disocieri

SERGIO PANTASSO: *O apropiere de literatura italiană*, în românește de Tea Preda; ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES: *Oglanda romanului*; PIERRE GASCAR: «... Cel mai larg și suplu mijloc de expresie»; ROBERT SABATIER: *Evoluția personajului*, în românește de Al. Baciuc; R.M. ALBÉRÈS: *Orizont 2000*, în românește de Alina Ledeanu; ● 153

ARNOLD HAUSER

Debutul unui mare sociolog al artei

1911 — TIMIȘOARA

« Baletul ruse » la Budapesta; Poezia lui Babits Mihály sau obiectivitatea în lirică; Cezar și Cleopatra; Strindberg, în românește de Gelu Păteanu ● 169

SZEZKERNYÉS JÁNOS: *Timișoara 1911, Arnold Hauser, prologul unei afirmări europene* ● 181

MARCEL IANCU

Episoade românești în istoria artei universale

Mărturia primelor decenii: TRISTAN TZARA, JEAN ARP, HANS RICHTER, ION BARBU, CAMIL PETRESCU, ION VINEA ● 187
ȘTEFAN I. NENIȚESCU: *Evocare la timpul prezent* ● 196

GEO ȘERBAN: *Întâlnire la Ein Hod; Fidelitate nealterată; Rigoare și omogenitate; Strategia răzvrătirii; Unul și același* ● 201

Album de imagini MARCEL IANCU în culoare și alb-negru

NUOVA RIVISTA EUROPEA

VIGORELLI

UN NOU MESAJ PENTRU EUROPA

Prezentare de ANDREIA ROMAN, cu numeroase reproduceri din revistă ● 219

Orientări contemporane în teoria marxistă a culturii

RAYMOND WILLIAMS

ȘTEFAN STOENESCU: *Interacțiune și comunicare* ● 227

RAYMOND WILLIAMS: *Marxismul și literatura, Practica creatoare*, eseuri, în românește de Cristina Staicu ● 236

Cibernetică și urbanism vizionar

NICOLAS SCHÖFFER

OCTAVIAN BARBOSA: *Urbanismul între știință și artă*

NICOLAS SCHÖFFER: *Noua Cartă a Orașului — Orașul cibernetic*, fragmente, în românește de Alexandru Baci

Viitorul unui trecut

MICHEL DARD

IRINA ELIADE: *Viitorul unui trecut* ● 250

MICHEL DARD: *Mitul modern al poeziei* ● 255

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Un poet al naufragiului în timp* ● 263

MICHEL DARD: *Patru prinți, Vitam impendere memoriae, Cealaltă parte a vorbei, Toamna, Solstițiu, Bombardamente*, poeme, în românește de Ștefan Aug. Doinaș; *Raza verde*, roman, fragmente, în românește de Irina Eliade; *La volonté du dialogue* ● 265

Scriitori străini — prieteni ai României

HÉLÈNE TOURNAIRE

Jules împăiat, roman, fragment, în românește cu o prezentare de Anda Boldur; *Călătorind prin «Dacia Felix»*: *Maramureș; Exotici sîntem noi; Naivul și luptătorul, Oltenia — energie pentru Europa*, în românește de Alina Ledeanu ● 270

ROMULUS VULPESCU: *O «româncă de onoare»* ● 278

CLARA JANÉS

MIHNEA GHEORGHIU: *Cuvînt înainte*

CLARA JANÉS: *Pe drumurile României: Sarmizegetusa, inima istoriei, Lancrăm; Decebal, Porțile de Fier sau uriașul învins, Chillida față în față cu Brâncuși*, în românește de Sarmiza Leahu.

Dezbateri contemporane despre SPECIFIC NAȚIONAL și UNIVERSALITATE

**BLED
1979**

Elucidarea relației specific național — universalitate, ca un capitol fundamental al esteticii contemporane, constituie o preocupare programatică pentru «Secolul 20», conformă ambițioasei sale orientări spre sinteza tendințelor definitorii din literatura universală și artele zilelor noastre. În repetate rânduri, am concentrat, asupra subiectului, luminile unor colocvii colective speciale, dacă n-ar fi să amintim decât dialogul pe mai multe voci «Cultură și universalitate» la împlinirea a zece ani de apariție a revistei (nr. 121—123, 1—2—3—/1971), «masa rotundă» din nr 150 (7/73) în jurul definiției moderne date, cîndva, de Lucian Blaga conceptului clasic Weltliteratur, în fine, ampla anchetă, cu participare internațională numeroasă, inaugurată în nr. 163 (8/1974) și susținută dealungul unui întreg an, aproape. Timpul acumulează vertiginos alte și alte luări de poziție, mai ales din perspectiva emancipării popoarelor tinere intrate recent pe făgașul afirmării lor plenare. A fost cazul cu opiniile exprimate în cadrul reuniunii de anul acesta de la Bled —Jugoslavia.

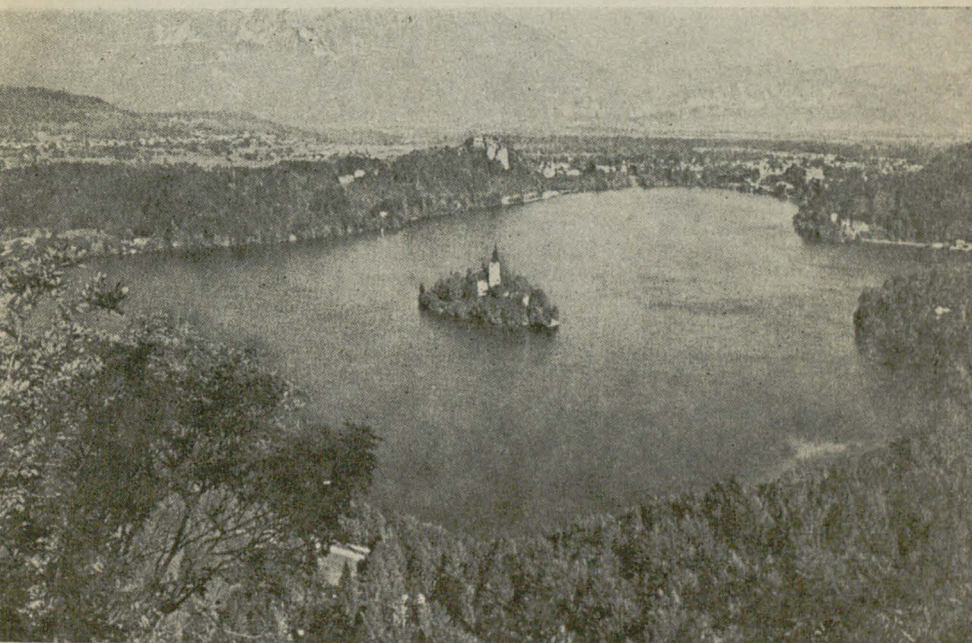
De peste un deceniu, Asociația Scriitorilor Sloveni și Centrul PEN din Ljubljana organizează, cu regularitate, fie într-o localitate la țărmul Adriaticei, fie într-o localitate montană, cum este Bled-ul, întâlniri între poeți, prozatori, critici din diverse țări ale lumii cu scopul de a discuta împreună probleme de interes reciproc, de a se cunoaște nemijlocit și a stabili contacte și înțelegeri folositoare tuturor. Pentru 1979, la a douăsprezecea ediție a acestor întâlniri devenite tradiționale, temele în dezbatere — «Literatura, instrument al unui nou universalism» și «Literatura, punte între popoare» — au prilejuit prolfice schimburi de păreri și de experiențe, pe fondul unei participări bogate, fiind reprezentate 22 de țări străine, printre care România, se înțelege, plus republicile ce intră în componența Jugoslaviei gazdă. Atât aspectele teoretice abordate, cât și soluțiile practice sugerate demonstrează, o dată mai mult, stringenta actualitate și diversitatea fațetelor pe care le îmbracă, astăzi, raportul dintre specific național și universalitate în cultură.

În dorința de a reflecta cât mai fidel evoluția atitudinilor într-o chestiune definitorie, aflată în centrul permanent al preocupărilor revistei noastre — ea însăși concepută ca punte spre literaturile restului lumii — «Secolul 20» găsește firesc să facă loc, măcar fragmentar, în măsura spațiului disponibil, punctelor de vedere reliefate la Bled, chiar dacă au, adesea, un caracter preponderent pragmatic și se înfățișează în forma discursivă, firească unor alocuțiuni la o consfătuire de lucru. Va fi, oricum, interesant pentru cititorul român să verifice chestituni despre care aude frecvent vorbindu-se la el acasă, cum sînt ele văzute pe alte meridiane, din imediata lui vecinătate și pînă în miezul fierbinte al Africii ori în îndepărtata Chină populară. Cu atât mai interesant, cu cât destule propuneri avansate în diversele intervenții vin în întâmpinarea înseși aspirațiilor noastre de lărgire continuă a orizonturilor prin schimburi în stare să stimuleze afirmarea valorilor românești pe arena mondială. La a 35-a aniversare de la Eliberarea patriei și în atmosfera emulativă din preajma celui de al XII-lea Congres P.C.R., reafirmarea acestei aspirații întrunește condiții optime de mobilizare a energilor ca ea să culmineze în faptă, realitate dinamică, împlinire.

Secolul 20)

Secolul 20

I a B L E D





BOGDAN POGAČNIK

LJUBLJANA

Literatura universală — nicidecum o Ligă a celor mari

Institutul suedez formulase următoarea întrebare ca temă de lucru cu ocazia întâlnirii de la Stockholm din ianuarie 1978: « Literatura universală — numai un joc al Ligii celor mari? » Astăzi, aici la Bled, noi răspundem: nu, literatura universală nu poate să se rezume la un asemenea rol! Esența răspunsului nostru este nicidecum negativă, ci activă. Prin urmare, vrem să fim prezenți cu drepturi egale în cadrul literaturii universale, care nu trebuie să revină exclusiv în sarcina celor mari, ci — dimpotrivă — să fie o sumă a tuturor literaturilor, a tuturor oamenilor, independent de limba și naționalitatea lor. Redusa răspândire a unei limbi n-are de ce să constituie un baraj. Mari scriitori se pot naște oriunde; dacă umanitatea ar identifica literatura sa doar cu producțiile giganților ar pierde enorm în totalitatea ei.

Unii dintre noi evită cu timiditate expresia « literatură a micilor popoare » sau orice ar evoca noțiunea micimii. Personal, mi se pare că nu expresia contează iar conținutul reflectă revolta celor mici împotriva celor mari. Un număr apreciabil de opere literare de o valoare remarcabilă nu circulă și ele nu au renumele mondial meritat întru cât autorii respectivi aparțin așa ziselor popoare mici. Această « micime » nu este numai urmarea micului număr de vorbitori ai unei anumite limbi, dar mai reflectă în ansamblu potențialul social, economic, politic și chiar militar, care condiționează în zilele noastre expansiunea limbilor de mare difuziune și a literaturilor scrise în aceste limbi, odată cu ideile, gustul și modul de viață, cu tehnologia ori produsele industriale respective. Înaintea întâlnirii de la Stockholm, comparând traducerile iugoslave din literaturi străine și vice-versa, am constatat că noi tradusesem de 25 de ori mai multe lucrări străine în limbile noastre față de operele proprii pe care reușisem să le impunem străinătății. Când, mai târziu, la conferința internațională PEN de la Barcelona, vorbeam cu un coleg japonez, acesta mi-a afirmat că, deși Japonia este considerată un miracol industrial, în planul literaturii și al limbii, japonezii ar fi deopotrivă de mici și că s-ar afla în aceeași situație subalternă sau mai rău, deoarece dependența lor de universul literar și lingvistic american, mai ales, se prezintă în proporții de 1 la 100.

Că sînt la mijloc resturi ale colonialismului cultural, care nu face decît să se agraveze, în vremea noastră, ținînd seama de resursele financiare și tehnologiile ultra-moderne de care dispun cei mari, se confirmă prin faptul că noi înșine sîntem pradă unei mentalități de exploatare. Nu numai că traducem mai multe opere străine decît izbutim să plasăm în străinătate dintre ale noastre, dar ne orientăm aproape în exclusivitate către traduceri din limbi de mare circulație, în vreme ce neglijăm cu dezinvoltură operele literare ale așa-ziselor popoare mici. În raporturile cu cei

mari, ne găsim totdeauna într-o situație morală și materială de inegalitate, chiar dacă ajungem să plasăm în afară vreuna dintre lucrările noastre nu știm să profităm de posibilele punți mutuale înspre literaturile micilor popoare, cu toate că, foarte probabil, universul lor spiritual și emoțional poate fi la fel de prețios pentru noi ca și cel reflectat în creația marilor puteri. În schimb, dacă ne-am apuca să construim punți între noi, adică între literaturile ce se scriu în limbi de circulație restrinsă, am putea crea o comunitate care ar deveni ea însăși prestigioasă pe plan mondial.

În cazul că vrem să stabilim raporturi mai juste în schimburile literare internaționale, să ajungem realmente la un « fair play », va trebui să practicăm acest « fair play » mai întâi între noi, căci altminteri vom simți, curînd, « dureri în pîntece ». « Dureri în pîntece » este titlul unei antologii de nuvele olandeze, publicată în traducere slovenă la Ljubljana acum cîțiva ani, prin eforturile asociației noastre de scriitori și subvenționată de instituțiile noastre culturale, în timp ce publicarea reciprocă, a unor nuvele slovene în Olanda, convenită cu conștrații olandezi n-a văzut încă lumina zilei. Rezolvarea acestui caz ar putea reprezenta un exemplu de soluționare într-adevăr egalitară, profitabilă ambelor părți.

În cadrul acestei cooperări mutuale oneste trebuie să procedăm, în ce privește traducerea și publicarea, de o manieră adecvată, eficace. Dincolo de chestiunea dificilă a formării de traducători sau de binomuri de translatori, chestiune de lungă durată, în afara burselor acordate studenților pentru studiul acestor limbi și a lectoratelor pe lîngă universități, tema centrală a întîlnirii noastre din acest an se cuvine să fie tocmai eficacitatea eforturilor noastre diverse. Putem opta pentru variate forme și diferite etape de desfășurare a tîlmăcirilor mutuale. Putem adopta principiul simplei traducerii reciproce între două țări, după cum putem prefera colaborarea reciprocă în ansamblul unei comunități. Deasemeni s-ar putea încerca finanțarea în comun a unei serii din operele noastre traduse conform principiului reciprocității într-una dintre limbile universale sau de a le tipări cu concursul PEN-ului internațional ori al UNESCO-ului, care ar lua asupra lor măcar o parte din cheltuleli.

Programul de traduceri s-ar cuveni completat în viitor printr-o publicitate corespunzătoare, prin prezentări comune în fața criticilor literari, prin coordonarea buletinelor noastre literare pentru străinătate, existente deja în unele țări, prin recitaluri și alte evenimente literare mutuale în perimetrul comunității noastre sau în afara lui, mai ales în țările în curs de dezvoltare, care — datorită caracterului lor de subordonare — ne sînt atît de apropiate și unde am putea, grație inițiativei noastre, să încurajăm chiar înflorirea lor spirituală.

Ar fi necesar să ne înțelegem încă aici, la Bled, și să precizăm lista cărților de tradus reciproc. E posibil să optăm pentru principiul ca fiecare dintre noi să propună o singură traducere sau ca fiecare să pună la dispoziția celorlalți parteneri mai multe lucrări dintre care editorii să poată alege. Această procedură va fi probabil, mai convenabilă, date fiind criteriile deosebite de subvenție, import și export ale diferitelor țări, și deopotrivă din cauza deosebirilor de circumstanțe sociale și politice de la o țară la alta, gusturi diferite ale cititorilor și obiective variate ale caselor

de editură. Pentru moment ar fi cu siguranță oportun de luat în considerație mai ales romane, clasice ca și moderne. Cît privește alegerea operelor de tradus, aş dori să-mi exprim speranța de a vedea manifestându-se dincolo de solidaritate, respectul mutual și luarea în considerație a realității. Din păcate, se întâmplă adesea ca occidentul să fie interesat în traducerea unor opere din răsărit care sînt anti-socialiste sau împotriva țărilor lor, în vreme ce estul preferă din occident lucrări rudimentar anti-capitaliste. De altminteri, din punctul de vedere al îmbogățirii civilizației și omenirii, ar fi mizerabil și simplificator dacă, în schimburile de traduceri literare, ne-am limita să importăm numai copii ale modelelor sociale și umane cunoscute prea bine din propria noastră ambianță. Adevărata înprospătare și revigorare mutuală pe care literatura poate s-o aducă într-o lume din ce în ce mai largă, datorită valorii sale intrinseci, sincerității umane și toleranței ei, constă, desigur, în cunoașterea reciprocă a variatelor moduri de viață. Și prin aceasta literatura poate contribui la stabilirea unor raporturi mai juste între oameni și popoare, într-o lume a păcii.

YEH-CHUN-CHAN

BEIJING

Șansele « literaturii mondiale »

Am avut prilejul să citesc în studenție poveștile populare adunate de scriitorul francez Charles Perrault. Spre surprinderea mea am văzut că multe din ele erau foarte asemănătoare cu cele auzite de mine în satul meu natal de la munte, în China. Una dintre ele, *Scușița Roșie*, era întocmai ca cea care circula printre tovarășii mei de joacă. La vremea aceea poveștile lui Perrault nu erau traduse în chinezește. Cum se născuseră aceste povești? Cum ar fi putut să treacă din China în mediu francez, ori vice versa? Faptul stă mărturie că literatura, fie ea orală sau scrisă, tinde să se transmită de la un popor la altul, prin chiar voia acestora, căci ea este proprietatea comună a omenirii. Nici munți prăpăstioși, nici ape învolburate nu o pot opri și nici vămile nu o pot împiedica să treacă hotarele. Același lucru se întâmplă cu « artele frumoase ». Celebrele sculpturi de la Yunkang și picturile murale de la Tunhuang, din țara mea, datorează mult artei Gandhara din India. De asemeni,

picturile rupestre din peșterile de la Ajanta, din India, au anumite trăsături comune cu picturile de pe Zidul Chinezesc din vremea dinastiei a șasea (265—581) și pînă la dinastia Sui (581—618) și Tang (618—907). Aceste transferuri din literatură și arte nu numai că sporesc posibilitatea reciprocă a popoarelor de a se înțelege dar le și îmbogățesc viața culturală și contribuie la promovarea propriei lor creații literar-artistice.

Aceasta este rațiunea pentru care, în vremurile străvechi, mulți învățați și oameni de cultură s-au dedicat în mod expres activităților de schimb cultural și au făcut-o cu mult succes. Hsuan Tsang (602—664) a pornit, în pofida vitregiilor de ordin geografic, în pelerinaj către India și a stat acolo o perioadă apreciabilă, pentru a traduce și selecta manuscrise budiste. Traducerile sale, considerate drept clasice în literatura chineză, au exercitat o influență uriașă asupra poeziei și prozei chineze din secolele următoare. În chip similar, mulți învățați și oameni de litere japonezi au venit în China pentru a studia cultura chineză și la rîndul lor au contribuit la dezvoltarea culturii naționale cînd s-au întors în Japonia. Acest tip de schimburi culturale promovează înțelegerea și prietenia dintre popoare la un nivel mult mai înalt, aducînd, totodată, mari servicii dezvoltării culturilor naționale. Schimbările culturale cu alte țări au fost frecvente în timpul dinastiei Tang, în țara noastră, iar literatura și arta au înflorit în această perioadă.

Dezvoltarea industriei și extinderea comerțului au înlesnit schimburile culturale dintre Est și Vest mult dincolo de barierile geografice. În consecință, scriitori și oamenii de litere occidentali au venit în contact cu cultura Răsăritului încă din epoca Renașterii. Voltaire scria în al său *Essais sur les mœurs*: « Principii Europei și negustorii au făcut toate acele descoperiri din Orient numai în căutarea bogăției, dar filozofii au descoperit acolo o nouă lume morală și materială ». Și tot el a spus: « Dacă vrei, ca filozof, să capeți cunoștințe despre ce s-a petrecut în această lume, trebuie, mai întîi de toate, să-ți îndrepti privirea către Răsărit, acest leagăn al tuturor artelor, căruia Apusul îi datorează totul. » El își începea *Eseul* cu un lung capitol despre China. Goethe, în *Dichtung und Wahrheit* își exprima, la rîndul său, deosebita apreciere pentru arta și literatura chineză. Din jurnalul său relese că a studiat cu atenție romanele, poezia și teatrul chinez. Nu menționez acestea cu intenția de a aduce laude culturii chineze vechi. Nu vreau decît să subliniez cît de mult interes au arătat scriitorii clasici din Apus creației culturale a altor popoare și cît de bine au înțeles ei importanța schimburilor culturale dintre popoare, la scară internațională.

Ei au fost aceia care, eliberîndu-se din chingile naționalismului îngust, au îmbrățișat, cu largă lor perspectivă, întreaga lume. La 31 ianuarie 1827 Goethe îi spunea lui Eckermann: « Îmi dau din ce în ce mai mult seama că poezia este o proprietate comună a umanității . . . Expresia « literatură națională » nu mai înseamnă astăzi mare lucru, de vreme ce epoca « literaturii mondiale » este tot mai aproape, și toți ar trebui să ne străduim spre a-l grăbi sosirea ». Această afirmație a fost confirmată,

între timp, de întreaga dezvoltare a istoriei umane și de progresul civilizației. Marx și Engels evidențiau, de asemenea, în *Manifestul Partidului Comunist* acest aspect al dezvoltării culturale, subliniind că străvechea izolare teritorială și națională duseseră la interdependența națiunilor în aproape toate domeniile. « În egală măsură în producția materială și în cea intelectuală. Creațiile intelectuale ale națiunilor distincte devin proprietate comună. Prejudecățile și obtuzitatea națională devin din ce în ce mai imposibile și din numeroasele literaturi naționale și zonele se naște o literatură mondială. »

Această teză a fost exprimată într-o vreme când abia intrasem în epoca mașinii cu aburi. Acum ne aflăm în epoca electronicii. Și cât de mică a devenit lumea ! Am plecat de la Beijing dimineața și am participat la recepția dată aici de președintele adunării municipale din Radovljica, seara. Într-adevăr lumea a devenit o singură familie, dacă ar fi să vorbim chiar numai din punct de vedere geografic. Conceptul de « literatură mondială » ar trebui să devină astăzi o realitate. Desigur, aceasta nu înseamnă să renunțăm la literaturile noastre naționale. Dimpotrivă, trebuie să facem totul pentru dezvoltarea literaturilor noastre naționale la un nivel mult mai înalt decât oricând. Ceea ce trebuie înlăturat sînt ideile preconcepute și obtuzitățile moștenite din vremuri apuse, precum și șovinismul și aroganța națiunilor puternice în privința propriei lor literaturi — fapt care nu este cu totul neglijabil în lumea noastră. Consider că ceea ce trebuie să înțelegem prin « literatură mondială » este acea literatură alcătuită din toate marile creații ale tuturor popoarelor lumii — proprietatea comună a întregii omeniri. Aceasta va fi îndrăgită de toate popoarele lumii și va contribui la mai bună înțelegere între popoare astfel încît să putem crea o lume mai rațională, mai echitabilă, mai prosperă, mai cultă.

Sînt țări mici și țări mari. Și totuși toate țările au, fără excepție, meritele lor — ca să nu mai vorbim de defecte. Situația literaturilor naționale este similară. Ar trebui să învățăm fiecare ce este bun de la fiecare și să tragem foloase spre a îmbogăți propriile noastre literaturi și viața culturală a popoarelor noastre, spre a ne angaja în emulație. « O sută de flori să înflorească și o sută de școli de gîndire să se-ntreacă », după cum spunem și facem noi, în literatura și arta din China de azi. Țelul este vădit : deschiderea unei perioade prospere în literatura și arta noastră națională, astfel încît să ne putem aduce contribuția la înflorirea generală a literaturii mondiale. Este, credem, păcat, că astăzi nu putem constata un asemenea proces la scară internațională. Multe literaturi de calitate din țări mici nu sînt încă atît de ușor accesibile popoarelor lumii, cum sînt cele ale țărilor mari, fie datorită faptului că limbile lor sînt mai puțin cunoscute, fie din pricina unor prejudecăți umane. Cred că am ajuns la stadiul la care ar trebui să se pună capăt acestor lucruri. Ar trebui să facem totul și să ne străduim să transformăm valoroasele literaturi ale tuturor popoarelor lumii, într-o adevărată proprietate comună a întregii omeniri. Noi scriitorii chinezi, sîntem pregătiți să depunem toate eforturile, împreună cu colegii noștri din țări mari și mici, spre a împlini acest țel.

Matrice și universalism

... Fie că scriu poeme, povestiri, piese de teatru sau romane, scriitorii africani sînt, cu adevărat, păstrători ai culturii țărilor lor; ei știu că producțiile lor, precum miturile pe care adesea ajung să le dezvolte, reprezintă concentrate ale vieții naționale și reprezintă « rezervoare profunde unde odihnesc lacrimile și singele popoarelor » (Baudelaire).

Deci se poate susține fără urmă de greșeală: întreaga literatură africană are la bază adevărul formulat de Baudelaire, căruia i se adaugă observarea existenței cotidiene, imaginația nutrită de lumea în care trăim astăzi, amăgiți de miile de probleme și nevoiți neapărat a ține piept « unui suflet colectiv care întreabă, care plînge, care speră și presimte, cîteodată » (Baudelaire).

Ce s-ar putea spune altceva decît că preocupările scriitorilor africani din țări lipsite de infrastructuri autohtone, fără mijloace de tipărire, publicare, difuzare și punere în valoare a operelor noastre în propriile țări și dincolo de frontiere, nu sînt nici pe departe numai culturale sau spirituale? Sînt preocupări — și așa zice din ce în ce mai mult, chiar, cu preponderență — economice, industriale, sociale, pedagogice, politice, înglobînd procesul amplu al dezvoltării în toată integralitatea.

Iată ceea ce revelă, cu siguranță, lectura romanelor, pieselor de teatru, nuvelelor, eseurilor de critică literară sau de sociologie prin care scriitorii africani se străduiesc, de mai bine de un deceniu, să atragă mai mult țările lor în concertul națiunilor și în Republica literelor ce se vrea, cu adevărat, universalistă.

S-o spunem fără falsă umilință: scriitorul african, dacă are conștiința misiunii sale, e cel mai nimerit să slujească de legătură între poporul lui și celelalte popoare din lume, întru cît poartă în sine o parte din trăirea națională, endogenă, rasială chiar, și deasemeni o dimensiune interioară a pămîntului natal, pe care nimeni altcineva n-ar putea-o etala încît să i se simtă admirabila sevă, reavănă ori tragică, degradarea de neînchipuită.

... Scriitorii disecă noile raporturi înjghebate de Africa actuală pe plan mondial. Libertate sau dependență mai rea decît în epoca colonială? Ce devin tradițiile noastre atîta vreme sufocate, denigrate, ignorate? Ce facem cu limbile africane precum și cu literatura orală care ar trebui, neapărat, salvată? Ce comportamente adoptăm față de americanii, nemții, sovieticii, care studiază și ne vorbesc limbile, devenite surrogate pentru proprii noștri copii? Ce strădanii să desfășurăm pentru ca părinții, frații și surorile noastre, care nu citesc în nici o limbă europeană, să înțeleagă literatura africană, ai cărei creatori autentici sîntem, așa cum circulă ea în limbile

occidentale prin mijlocirea cărora comunicăm la scară internațională? Sîntem îndreptățiți să încetăm lupta împotriva colonialismului pentru că unele dintre țările noastre au devenit independente? Cum să combatem apartheid-ul? Ne sînt clare într-adevăr bătăliile fraților din Zimbabwe? În ce măsură nu sîntem complici ai atîtor rele de care mai suferă cutare sau cutare țară africană? Neo-colonialismul să fie o legendă? De ce atîtea lovituri de stat au amenințat și amenință încă Africa independentă? . . .

În acest cadru, unde este locul problemelor culturale ale țărilor noastre? Parțial, nu din cauza noastră înșine asistăm la un declin oarecare al literaturii la noi? Niciuna dintre aceste întrebări nu ține de ficțiune. S-a făcut ceva ca literatura să fie mai bine cunoscută în Africa? Nimic! S-a făcut ceva spre a fi apreciată în Europa, unde a fost publicată? Nu mare lucru! Dar ca aceste opere să fie traduse în limbi de mare circulație sau ca autorii lor să fie cunoscuți publicului internațional? Absolut nimic! !

Pentru a nu vorbi decît de ceea ce știu și văd zilnic, în Franța, cu foarte rare excepții, rețelele de radio și televiziune nu acordă niciun interes producției literare africane, cu toate că scriitorii africani de limbă franceză contribuie, prin simplul fapt că scriu în franceză și se exprimă în această limbă, la expansiunea limbii franceze . . . peste tot pe unde trec în lume. Singură presa se mai îngrijește puțin de noi și încă, în atîtea rînduri, doar în împrejurarea existenței unor amiciții conservate solid, dacă nu sînt complicități confraternale.

Atunci? . . . Într-un astfel de context, putem să vorbim de *literatură ca instrument al unui nou universalism*? În mod sincer, sînt sceptic. Mai rău: sînt, deadreptul pesimist înaintea acestui generos concept din care văd ivindu-se un soi de nebuloasă. Însă utopia ar putea evolua. Cam cît timp i-ar trebui ca să se prefacă în realitate palpabilă?

Știu — pentru a nu vorbi decît de ultimul roman european citit — că o operă precum *Omul fără posteritate* de Adalbert Stifter, n-a fost tradus în franceză decît după un secol de la publicarea sa în Germania. Mi se va spune, desigur, că Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Sembère Ousman, Camara Laye, Bernard Dadié, Chinua Achebe, William Cotton, Olympe Bhély-Quenum etc. sînt tălmăciți, ici și colo, mai curînd decît Adalbert Stifter sau atîți alți scriitori europeni celebri, ale căror opere rămîn încă îngropate în țările lor.

Evaluarea și o mai bună cunoaștere a problemelor specifice nouă presupun aprecierea literaturii noastre. Contribuțiile literaturii noastre, de la ivirea Negritudinii încoace, dovedesc cu pregnanță că niciun scriitor african, demn de acest nume, nu renunță la țara lui, oricît de săracă să fie, și nu pierde nicio ocazie spre a revela, iarăși, continutul negru în realitatea sa nudă, cu meritele, slăbiciunile și măreția sa: scriitor autentic este cel ce reușește, cu dragoste, simplitate și loialitate, să înlesnească lumii o cunoaștere din ce în ce mai profundă a peisajului său interior fără a neglija ambianța, nici problemele atît politice, economice, cît și sociale și de relații între oameni.



Scriitorii africani resimt anumite discriminări dureroase. Noul universalism, întemeiat pe literatură, ne va permite să îndreptăm situația, s-o depășim? Repet: săraci economicște, ne simțim singuri în lumea largă, oricât de supraomenești ar fi eforturile pe care le facem spre a fi apreciați la justa noastră valoare; cultura, limbile, tradițiile noastre au fost umilite, aservite, ofilite și, literalmente, înăbușite. Este de datoria noastră să purcedem la resurecția lor, să le reanimăm de un suflu proaspăt esențialmente negru. Și astfel, ne încordăm energic spre a ajunge la sursele Negritudinii sau ale Africanității, în matricea profundă a vetrei natale de unde absorbim autenticitatea care să consolideze participarea noastră la un nou universalism.

VLADIMIR OGNEV

MOSCOVA

Proteismul, condiție a culturii

Se spune că lumea a devenit « mai mică », și că a sporit comunicarea între popoare, că progresul tehnologic și învățămîntul pot oferi oamenilor posibilități aproape nelimitate de a stabili legături la nivelul limbajului și că vor transforma lumea într-un tot unitar. Eu nu prea cred. E adevărat, astăzi distanțele s-au scurtat mult și nimeni nu mai concepe că ar exista flințe cu trei capete, undeva peste mări sau că la comuniști soțiile sînt bunuri comune. Dar zilnic oamenii sînt dezinformați în mod sistematic; minciunile despre existența noastră se răspîndesc pe întreg globul cu o viteză atît de mare încît nu poți să nu fi sceptic în privința renașterii spirituale a civilizației noastre în viitor.

Cînd UNESCO a hotărît să editeze o antologie specială cu titlul « Dreptul de a fi Om » (cu ocazia celei de a XX-a aniversări a adoptării *Declarației Generale a Drepturilor Omului*, de către Națiunile Unite în 1948), s-a dovedit că se puteau include mai mult de 1100 de păreri deosebite pe această temă, începînd cu mileniul al III-lea î.e.n. Proverbe, fabule, pasaje din tragedii și din scripturi, epitafuli, aforisme

și paradoxuri, bătaioase și ambițioase, pline de nădejdi ori de pesimism. . . Gîndirea umană a luptat și luptă și astăzi spre a soluționa problemele epocii sale, încercînd mereu să descopere « sensul primordial. »

S-au început, nu demult, studiile referitoare la barocul slav și modernismul rus de la începutul secolului XX. Cercetătorii se minunează cît de asemănătoare sînt acestea ! Dar nu-i nimic de mirare. De mirare ar fi mai degrabă faptul că nu ne-am obișnuit cu ideea că omenirea a încercat din totdeauna să rezolve problemele generale, care au fost aceleași în toate epocile. Nu e voba de similitudine. Este vorba de continuitatea gîndirii umane care se revelează prin aceasta. Feofan Procopovici, în secolul al XVII-lea, protestînd împotriva proiectului teologilor sorbonarzi de a reuni bisericele Apusului și Răsăritului, arăta că Ideea este, totuși, « demnă de luat în seamă ». El încerca la rîndul său să rezolve contradicțiile epocii sale, la fel cum moștenitorul său spiritual, Velemir Klebnikov, din secolul al XX-lea, visa la un « limbaj universal » (*zaumny yazyk*), capabil să unească toate popoarele.

Dacă vremurile noastre ne oferă posibilitatea să fim auziți de alții, trebuie să ne folosim de această posibilitate. « Am mărturisit despre vîlța mea sub patraflr, dar întreaga lume mi-a auzit mărturisirea », scria A. Voznesenski. Un alt poet rus, L. Martinov scria prin anii '50 :

*Ce s-a-ntîmplat cu mine ?
Singur grădiesc
Dar vorbele mele
se aud repetate dincolo de zid.
Și se aud repetate în păduri și pe cîmpuri
și-n case și-n cimitire
și printre toate viețuitoarele. . .*

Dar a auzi nu înseamnă a asculta. A auzi înseamnă a înțelege. « Vorba noastră nu putem știi ce ecou va avea », aceste cuvinte ale lui Tiutcev, sînt, val, însuși adevărul zilelor noastre.

O singură idee conducătoare — ideea păcii și a luptei pentru dezarmare — trebuie să devină cheia de boltă a existenței umane în zilele noastre ; ea poate să-l călăuzească pe toți artiștii progresiști din lume.

Despre eroism, despre patriotism, despre mult vorbita măreție a istoriilor naționale s-a scris mult. Mult mai puține s-au spus despre protejarea omului. După al III-lea război mondial nu prea s-ar mai putea scrie ode eroice și patriotice. Să vedem doar cîteva cifre :

În război au murit :

Între 1700—1800—3,3 milioane

Între 1800—1913—5,6 milioane

Între 1914—1918—10 milioane

Între 1939—1945—55 milioane

În cei patru ani ai primului război mondial au pierit mai mulți oameni decît în toate războaiele din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Iar în cel de-al doilea război mondial — de cinci ori mai mult decît în primul război. Chestiuni de simplă aritmetică. Nu s-a născut un Bosch care să poată imagina Infernul unui război viitor.

Nu sînt un utopist și nici un pacifist. Cred, însă, că simplele forme organizatorice și sociale ale luptei pentru pace, împotriva amenințării războiului, nu sînt de ajuns pentru un scriitor. Cred că marea literatură din vremea noastră trebuie să descopere noi legături între om și natură. Omul trebuie să își regîndească locul pe pămînt, locul pe care l-a uitat. Cu toții credem mai mult în rădăcinile noastre sociale decît în cele biologice. Respectăm mai mult știința decît propria noastră experiență. Nu avem încredere, în genere, în « credința noastră intimă » atîta vreme cît ea nu este formulată în termeni științifici. Conștiința este plină de superbie. Sîntem obișnuiți să considerăm drept existent numai ceea ce cunoaștem. Dar există, să nu uităm, Lumea, Natura, Viața în general. În scrierile sale, omul se grăbește să interpreteze antropologic fenomene care nu-i sînt familiare, în virtutea propriei experiențe. Și numai marile eforturi ale unor « singuratici » sînt menite să explice condiții biologice diferite.

Ecologia s-a născut în vremurile de re-interpretare a « rațiunii pure », care s-a dovedit a fi înstrăinată de natură și acționînd în afara naturii. Breșa dintre civilizație și baza naturală nu a apropiat mai mult popoarele ci, dimpotrivă, a dus la dezbinarea lor. Omul a fost învins de cosmopolitism și standardizare. Lupta pentru individualitatea națională și libertate personală nu a fost niciodată mai decisivă decît în prezent. Există un concept științific — acela de « nișă ». Prin acesta se înțelege dreptul celei mai plînde trestii de a se clătina în bătaia vîntului, spre a-și defini propria zonă. Se înțelege dreptul de a exista pe pămînt. Pentru acest drept luptă milioane și milioane de oameni în ziua de azi. Problema punților, acele legături între popoare stabilite prin literatură este problema incapacității epocii noastre de a înțelege particularitatea, individualitatea lucrurilor. De aceea, revenim din nou la natură. Sîntem obișnuiți să recurgem mai mult la general decît la particular : o pasăre, un cîmp, un tufiș, o pajiște în loc de un pescăruș, un pin, un măcriș. . .

Problema « punților » afirmă caracterul complex a ceea ce este aparent, un lucru simplu — personalitatea. John Donne spunea că nu este de ajuns să numim omul « o lume în miniatură », deoarece el nu reprezintă « un univers la scară redusă ». Omul este structurat din mult mai multe particule decît lumea înconjurătoare.

Tendința proteică de acceptare a noului, a apropierei de « ceea ce nu-i al tău » nu e doar o tendință a culturii, ci însăși esența acesteia, condiția existenței sale. Deși, desigur, însușindu-ți « ceea ce nu-i al tău », încerci să-l adaptezi, în funcție de cultură. Și această adaptare vine în întîmpinarea nevoilor unei culturi, ține seama de interesele sale ideologice. Astfel, de pildă, Tolstoi și Dostoievski au fost acceptați de cultura croată numai în secolul al XX-lea, prin intermediul lui Krleža

și Tsezarets. În vreme ce Turgheniev fusese recunoscut încă din prima clipă. Iată explicația pe care o dă A. Flaker : modelul croat de realism a fost mai apropiat de tipul de « realism blajin, poetic » de maniera lui Turgheniev, deoarece pentru cultura croată lupta națională era atunci principalul țel, iar pentru realizarea unității naționale era necesară o așa-numită « pace socială ». Mult mai interesant este un alt exemplu. Oblomov al lui Gonțarov fusese tradus și publicat în limba croată numai parțial : publicarea a încetat în momentul apariției lui Stoltz, unul dintre personaje. De ce ? Deoarece aversiunea față de nemți era o trăsătură importantă a vieții politice din Croația.

Vorbind de literatură ca de o punte între națiuni nu putem să trecem cu vederea problema eticii traducerii. Avem uneori credința că scopul (precum și dificultatea) traducerii este de a comunica complexitatea formală. Dar de ce să ne facem griji ? Jannis Ritsos spunea că poezii cel mai mult traduse în lume sînt Neruda, Eluard, Maiakovski, Appolinaire. Ritsos consideră că poziția lor socială depășește complexitatea formală a poeziei lor. Ritsos obișnuia să-i numească virtuozii ai « necesității de comunicare și de înțelegere reciprocă ». Personal sînt de acord cu el că mai ales în secolul al XX-lea poezia « a ajuns să întindă punți între diferitele limbi și moduri de a gândi ». Cred, de asemenea, că dificultățile ce apar în traducerea poeziei nu sînt determinate atît de particularitățile naționale ale stilului poetic, cît de esența textului tradus. Astfel, poezia japoneză este greu de tradus nu pentru că ar avea prea multe particularități naționale, în comparație cu poezia engleză, de pildă, ci pentru că ea se fundamentează pe convenții — moduri de percepție — care ne sînt, nouă, europenilor, nefamiliare. Ar trebui să adăugăm, însă, *deocamdată* nefamiliare. Căci noi avem menirea de a transforma neștiința în știință, nefirescul în firesc.

PREDRAG MATVEJEVIĆ

ZAGREB

Noul universalism și « coaliția culturilor »

Epoca noastră este pe cale de a pune în valoare și de a recunoaște *identitățile* particulare în cultură, identități culturale care nu se pot reduce la noțiunea tradițională de cultură națională. Aceasta este, probabil, una dintre achizițiile culturale

cele mai de seamă ale contemporaneității. O idee asupra identităților (fără a le identifica cu culturile naționale) se găsea încă la Herder și este destul de curios felul tinerelor națiuni ale Europei de a-i fi utilizat conceptele, deturnându-le de la semnificația lor originală.

Opinia lui Goethe, notată de Eckermann la începutul secolului trecut, cu privire la supremația « literaturii universale » (*Weltliteratur*) a fost deseori invocată, dar niciodată n-a putut, pînă în epoca noastră, să prevaleze. Ea mi se pare a fi foarte aproape de anumite păreri datorate marilor utopiști francezi, avînd multe în comun (moștenire a Secolului Luminilor).

Știm totodată că Manifestul Comunist vorbește de o cultură universală trebuind să înlocuiască claustrarea culturilor naționale și ne dăm seama întrucît o asemenea evoluție — pe cît de pasionantă, pe atît de utopică — s-a dovedit irealizabilă. Nu trebuie să se confunde valoarea universală a unor creații culturale (în literatură, în pictură, în filozofie etc.) cu statutul lor de *modele de cultură*, Gradul de universalitate atins de anumite modele culturale rămîne totdeauna, mai mult sau mai puțin, relativ. Experiențele diverselor culturi au demonstrat pînă la ce punct impunerea unor paradigme de un caracter mai general a fost resimțit ca o represiune. În numele universalismului, destule culturi particulare s-au văzute, efectiv, oprimate. Să precizăm puțin lucrurile. Actul cultural producător (preferăm acest epitet celui de artistic) este valorizat printr-o orientare lăuntrică sau o tensiune mai presus de demersul său particular, rămînîndu-i totuși profund atașată. Universalitatea nu rezultă din abstracția particularităților; valorile se verifică, pînă la urmă, de-alungul experiențelor individuale, ale oamenilor, ale comunității și națiunii.

Precizările acestea nu vor să menajeze particularismele. Să constatăm mai întîi următorul fapt: particularitățile nu reprezintă neapărat valori. Înțelegeri înguste ale noțiunii de cultură națională au, evident, tendința de a vedea în fiecare fenomen particular al culturii naționale (tradiție, patrimoniu etc.) valori specifice. O asemenea parțialitate încurcă sau deformează scara valorilor.

Urmărind raportul dintre creație și cultura națională, trebuie ținut cont că aceasta din urmă contează în măsura în care este ea însăși creație. Creația este măsura și criteriul culturii naționale. Cu alte cuvinte, valoarea și definiția culturii naționale sînt, în ultimă instanță, funcții ale creației și, deci, cultura națională, din perspectivă axiologică, este relativă. Considerînd-o în absolut, particularitatea sa devine particularism, bine cunoscut sub variate aspecte: regionalism, mîrginire, sectarism ideologic, provincialism, naționalism și așa mai departe.

Cîteva cuvinte sînt necesare asupra noțiunii în sine de cultură națională. Se cuvine să subliniem în acest context o deformare destul de răspîndită: după cum în istoria celor mai multe țări se identifica mai mult ori mai puțin Națiunea și Statul, tot astfel se confundă Ideologia statului cu cultura națională. De aceea se

întîmpla și se mai întîmplă ca, luînd apărarea anumitor tradiții naționale și culturale, în fapt se apără (conștient sau nu) etatismul corespunzător. Fantoma Națiunii -Stat persecută sfera culturală.

Concepția despre cultura națională în ultimul secol, aceea pe care am moștenit-o noi, a tradus tendințe, uneori hegemoniste și represive, alteori defensive sau liberaliste. Adeseori, în numele națiunii, au fost distruse ori interzise identități culturale ale unor regiuni ori etnii minoritare, mai ales cele ce nu corespundeau schemei naționaliste date.

Noțiunea tradiționalistă de cultură națională era impregnată de funcționalism sau pragmatism: destul de des, ea semnifica cultură în serviciul națiunii. Însuși conceptul de *tendință* sau *spirit tendențios* în literatură — *Tendenzliteratur* — și-a făcut apariția în mediile naționaliste europene. Să conchidem că este necesar, oricînd, să distingem cultura națională de simplul naționalism cultural, tradiția autentică de tradiționalismul deformant.

În acest context aș dori să evoc destinul « micilor națiuni » și al culturii (literaturii) lor. S-a subliniat de către alții (Lenin, de exemplu) deosebirea dintre naționalismul marilor națiuni (al cuceritorilor și opresorilor) și naționalismul națiunilor împilate, care-și apără integritatea și identitatea. Membrul unei mari națiuni își poate permite, mult mai lesne decît membrul unei mici națiuni, atitudinile unui Nietzsche (« Noi ceilalți, fără de patrie »), unui Stendhal (pentru care sentimentul național era « contra naturii ») sau unui Breton (care considera supraliști pe cei dispuși să întindă mîna dușmanului patriei). Noi membrii națiunilor puțin numeroase și mereu amenințate, nu ne putem îngădui să rostim asemenea formulări în comunitățile noastre naționale. Ca jugoslav și croat aș putea vorbi oricît despre limitările pe care singur le impun demersurilor mele critice în fața necesității și dorinței de a salvagarda unitatea și integritatea acestei țări caracterizată prin deosebiri etnice, religioase, culturale și tradiționale.

În orice împrejurări, cred că am putea fi ceva mai critici decît sîntem. Dacă, de cele mai multe ori, micile popoare sînt tragice prin destinul lor, arta nu le apără totdeauna de riscurile comicalului. S-ar cuveni să problematizăm într-un mod mai profund, la lumina noilor cunoștințe, anumite noțiuni privitoare la particularitatea națională a culturilor noastre și anumite comportamente culturale. Așa zisul sentiment național, de pildă, nu este mult mai mult închipuirea comună a unei națiuni decît un adevărat sentiment? O astfel de redefinire ar duce la înserarea literaturii, într-un chip nou, în cultura națională.

În lumea de astăzi, se pot observa, pe de o parte tendințe către sinteză, pe de alta tot soiul de rezistențe la asimilarea politico-culturală. Vorbînd de cooperarea dintre culturi, Claude Lévi-Strauss a rezumat numeroasele experiențe la scară planetary într-un pronostic potrivit căruia civilizația de mîine nu va putea fi decît « coaliția culturilor », conservîndu-și fiecare originalitatea sa (*Race et Histoire*, ed. Gonthier, p. 77.)

Înseamnă aceasta o trădare a universalității? Ar putea fi limitat dreptul la diferențiere? Trăim, în momentul de față, această alternativă într-un fel cu atât mai dramatic cu cât nu sîntem în suficientă măsură conștienți nici de toate implicațiile, nici de urmările posibile.

GEO ȘERBAN

BUCUREȘTI

False și adevărate antinomii

Patrie a lui Brîncuși, George Enescu, Mircea Eliade, România de astăzi, țară în curs de dezvoltare, luptă pentru a se afirma — suverană și independentă — în comunitatea internațională a popoarelor, cu resursele proprii și bogatele sale particularități, avînd ambiția de a face dovada unei reale originalități creatoare și de a contribui, astfel, la îmbogățirea patrimoniului universal. În acest scop, întreaga noastră activitate, inclusiv cea culturală, este întemeiată pe ideea deschiderii spre celelalte națiuni, a relațiilor multilaterale, a contactelor susținute. Dintr-o asemenea perspectivă și bazat pe experiența personală acumulată de ani de zile ca membru în echipa redacțională a « Secolului 20 », revistă integral dedicată sintezei fenomenelor contemporane în literatură și artele universale, țin să exprim — de altfel, ca și alți vorbitori înaintea mea — un optimism lucid privind posibilitățile certe de a depăși barierele dintre culturi și de a descoperi mijloace adecvate pentru o cunoaștere reciprocă activă, fertilă pentru toți, capabilă să încurajeze specificitatea și universalitatea valorilor.

Dar (totdeauna există un . . . dar !) se pune adesea întrebarea, cu o explicabilă reticență, dacă specificitatea nu împiedică accesul spre universalitate și, invers, dacă universalitatea nu diminuează specificitatea. Asupra acestei antinomii s-a vărsat multă cerneală, exagerînd sau prin exclusivism național sau printr-un internațio-

nalism amorf, declorofilizat și devitalizat. Precauțiile sînt, prin urmare, binevenite și subscriu la disociațiile pe care le opera confratele Matvejevič, fortificat de luminile estetice ale lui Walter Benjamin, Gramsci, E. Fischer, G. Lukács.

În loc de a vedea în specificitate și universalitate doi poli antagonici, e timpul de a pune în evidență și a profita, bine înțeles, de capacitatea lor osmotică, de energia lor catalizatoare. Adevăratul dușman al specificității nu este universalitatea ci izolaționismul, provincialismul, după cum riscul universalității nu este specificitatea ci snobismul cosmopolit, frivolitatea, voința epidermică de a fi « la modă », universalismul amorf, de conjunctură, uniformizator și indistinct.

Am putea relua și adapta subiectului nostru în discuție formula aforistică a lui Kaiserling: « Drumul cel mai scurt spre tine însuși, este ocolul lumii ! » În vreme ce, din punctul de plecare, te *afli* în specificitate, se *ajunge* la universalitate în procesul complex al edificării unei culturi naționale. Drumul către creația de opere durabile și valabile, capabile de a interesa restul omenirii, trece nu numai prin anumite locuri sfinte consacrate de tradiție, dar deasemenea (și din ce în ce mai frecvent, în vremea noastră) prin teritorii considerate mult timp exotice precum *exempli gratia* — Tahiti, în cazul celebru al lui Gauguin. O întreagă mișcare modernă, care a reușit să reîmprospăteze sensibilitatea occidentală amenințată de scleroză și atrofie la începutul secolului nostru, și-a găsit hrana substanțială în descoperirea așa-zisului « primitivism » al artei africane.

Istoria mai nouă a literaturii și artelor a pulverizat concepția conservatoare despre *culturi majore* și *culturi minore*. Totodată s-a dovedit lipsa de fundament a teoriilor spengleriene cu privire la impermeabilitatea culturilor, la incomunicabilitatea lor organică. În practică, există doar *ignorați* și *ignoranți* (și asta fără o strictă legătură cu opozițiile pomenite în chiar cadrul discuțiilor prezente între națiuni *mari* și *mici*; mai mult încă, socotesc că nici nu trebuie transferată confruntarea în domeniul culturii). Vina pentru o astfel de situație aparține unor factori diverși: istorici, geografici, economici și — *last but not least* — politici. N-ar aduce niciun folos, în împrejurările date, să formulăm acuzații ori să înmulțim lamentările. După opinia mea, este suficient să constatăm că între *ignorați* și *ignoranți*, cei care au mai mult de pierdut sînt cei din urmă. Este limpede, în ce mă privește, că inferioritatea afectează și se vedește mai curînd în ignoranță decît în neșansa de a rămîne, oarecare timp, necunoscut. Important este ca cei necunoscuți încă să nu capete complexe de inferioritate și să afirme, cu convingere, refuzul lor de a se considera dinainte condamnați la ignoranță. În lupta comună, mici și mari, împotriva ravagiilor ignoranței și izolaționismului gregar, se poate conta pe contribuția energetică, fără rezerve, a oamenilor de cultură români.

ALBERT BONTRIDDER

BRUXELLES

Modestie și tenacitate

De mai mult timp, centrul PEN belgian de expresie neerlandeză încearcă să dezvolte o formulă de colaborare bilaterală între centrele PEN. Doresc să prezint, succint, o motivație generală a inițiativei noastre în speranța de a vă convinge de avantajele sistemului propus.

Gîndindu-ne la activitatea PEN-ului în ce privește apărarea libertății de exprimare, sintem forțați să recunoaștem că imensele eforturi consimțite de organizația noastră mondială au dus la progrese mai mult aparente decît reale.

S-a putut crede la început că prietenia dintre cîțiva importanți scriitori francezi și englezi ar contribui la înlăturarea pericolelor ce amenințau pacea. În momentul de față, numeroși scriitori din numeroase țări ale lumii întrețin relații de prietenie, prin intermediul PEN-ului, totuși pericolele persistă și neînțelegerea între popoare nu se estompează . . .

Neînțelegerea de care sînt acuzate popoarele se explică, poate, prin bariera limbilor. Pare, așa dar, evident că revine scriitorilor să caute depășirea acestor bariere. Ei ar putea, probabil, fără să se confrunte direct cu cînutul intoleranțelor, să se regăsească mutual pretutindeni, să caute a se recunoaște în literatura altor popoare, în creația unora dintre confrăți cărora le știu chipurile dar, mai puțin, operele. Ei ar putea constata, atunci, fără pic de îndoială, că în mijlocul diversității limbilor și limitărilor față de adevărul nespus, o nelinîște comună îi unește. Tocmai pornind de la această nelinîște identică, recunoscută în însăși diversitatea naturii lor, ei vor putea să spună împreună *nu* tuturor intoleranțelor și să mobilizeze popoarele, în numele cărora vorbesc, să spună *nu* teroarei armelor și puterilor abuzive.

Pentru realizarea acestui obiectiv, a cărui urgență nu o contestă nimeni, aș dori să conving adunarea că instrumentul cel mai eficace pare a fi (ar trebui să fie) modestia mijloacelor, cu condiția ca această modestie să fie dublată de o mare tenacitate. N-aș vrea să obiectez niciunei inițiative susceptibile de a ne apropia de scopul urmărit, dar mi se pare evident că nu slujește la nimic să imaginăm uriașe proiecte, ale căror rezultate să nu poată fi, rezonabil, garantate.

Împrejurările economice, obiceiurile, preocupările deosebite, ideile preconcepute împiedică să se stabilească între țări o acțiune comună globală, coerentă și echilibrată. Pentru a depăși atîtea obstacole, ar trebui imense resurse, o muncă titanică. Mai potrivit ar fi să se recurgă la metode de promovare mai modeste dar mai eficiente. Acțiunea bilaterală pe care o propunem asigură un rezultat

prompt în schimbul unui efort limitat și o difuzare necomercială a volumelor conținând versiunea originală și traducerea textelor unor membri ai celor două centre care se decid să colaboreze. În acest spirit, am și izbutit câteva prime tentative. Mai întâi cu vecinul imediat, Centrul belgian de expresie franceză. Volumul s-a intitulat: « Să aruncăm un pod ». Am mai realizat cu Centrul catalan o culegere bilingvă de poezie sub un titlu ce înseamnă « Pământ al zorilor — pământ al crepusculului ». Centrul catalan ne dă replica pregătind o carte bilingvă de circa 350 pagini rezervate prozei din cele două zone ale noastre. Apariția sa este prevăzută pentru aprilie 1980. La rîndul meu, am pus la punct manuscrisul unei culegeri în colaborare cu Centrul Elveției romande. Se va chema « Să împărțăm cuvîntul ». Avem și alte proiecte, cu Centrul ungar, cu România, cu Polonia. Ne-ar bucura să înmulțim inițiativele în măsura mijloacelor noastre.

Repet, avantajul proiectului constă în modicitatea mijloacelor puse în mișcare. În fiecare caz, centrele se angajează individual. Ele vor antrena pe fiecare dintre membrii săi pentru a selecționa textele sub responsabilitatea chiar a celor interesați, pentru traducere și operațiunile de supraveghere a tiparului. Difuzarea volumelor se va efectua printre proprii membri. Astfel, totul e posibil pe baza unui minim ajutor financiar din partea instanțelor oficiale din fiecare țară.

Serioasa rezervă posibilă față de proiectul astfel definit este că se are în vedere difuzarea literaturii tot printre literați. Însă trebuie îndepărtată o asemenea obiecție. Căci este răspunderea fiecărui centru PEN să promoveze literatura vie a țării sale, avînd în atenție operele cele mai importante și care, printr-un efort continuu și tăcut sfîrșesc prin a se impune marelui public.

Importantă este multiplicarea inițiativelor bilaterale care, impunîndu-se conștiințelor și antrenînd cît mai multe țări din lume, ar ajunge să creeze un aflux general spre forme de cunoaștere și înțelegeri mutuale ce par, deocamdată, inimaginabile.

LEDA MILEVA

SOFIA

Din fragile cuvinte — punți durabile

Epoca noastră contemporană, măreață prin anvergura gîndirii umane și înspăimîntătoare prin acumularea potențialului de distrugere, sporește tot mai mult răspunderea scriitorilor — inclusiv a noastră, cei din Bulgaria — ridicînd probleme

noi în fața creatorului. Noi dimensiuni capătă acum și veșnica aspirație a omului de a construi punți care să-l lege de alte maluri, de alți oameni.

Istoria ne arată că literatura universală este una din cele mai durabile și mai de nădejde punți dintre popoare, deși materialul său de construcție se constituie doar din cuvinte fragile. Astăzi oamenii înțeleg tot mai mult că nu pot trăi în izolare, fără să le pese de viața care se desfășoară dincolo de granițele lor naționale, fiindcă atât realizările strălucite ale civilizației noastre cât și norii atomici care o amenință, aparțin tuturor, constituind un destin comun.

Lucrul acesta l-a scos în evidență, în cuvîntul său introductiv, președintele PEN-clubului sloven, Filip Kalan Kumbatović.

Dar el a scos în evidență și un al treilea aspect, care de fapt a devenit focarul și nucleul discuției noastre — necesitatea de a se asigura o participare mai largă pe piața mondială a cărții, literaturilor create în limbile de mai mică circulație.

Această problemă nu este nouă. În ultimul an, ea a devenit și mai actuală, fiind dezbătută întâi la Stockholm, iar după aceea și la întîlnirea de la Barcelona în toamna trecută. Discuția literară de la Bled constituie o continuare firească a unor convorbiri anterioare. Ea a creat și o ambianță favorabilă pentru prima sesiune a Comisiei speciale a PEN — clubului internațional, aleasă către sfîrșitul anului trecut, avînd în față două probleme — să pregătească propuneri pentru noi forme constructive privind colaborarea creatoare dintre scriitorii din diferite țări, și să recomande inițiative concrete pentru popularizarea literaturilor scrise în limbi de mai mică răspîndire.

Discuția literară de la Bled și ședințele Comisiei au alternat și se poate spune că s-au completat și îmbogățit reciproc.

Numeroși participanți care au luat parte la discuții, au analizat problema privind locul literaturii popoarelor mici, mai cu seamă pe plan istoric și teoretic. Ei au amintit că nu un singur scriitor celebru a aparținut unui popor mic, confirmînd principiul pentru o colaborare cu drepturi egale în domeniul literaturii, relevînd totodată că omenirea ar deveni mai săracă din punct de vedere spiritual, dacă ar cunoaște doar operele create în marile limbi ale lumii. În argumentările acestor păreri s-a recurs la ideile unor mari scriitori și militanți pe tărîm obștesc, pornind de la ideea lui Gheorghe Dimitrov că în domeniul culturii nu există popoare mari și mici : a fost amintită și opinia lui Miroslav Krleža : « Ce înseamnă literatura regională ? Nu există fenomen literar care să nu fie regional — Cicikov, Nozdrev și Karamazov sînt în aceeași măsură regionali în care este și Sancho Panza sau oricare personaj din piesele lui Goldoni sau Molière. »

Concomitent cu dezbaterile teoretice a existat și o pronunțată tendință de analizare mai concretă a cauzelor care au determinat insuficiențele de pînă acum.

A fost scos în evidență faptul că popoarele mici nu construiesc întotdeauna punți suficiente nici măcar între ele și că în mare măsură rămîn nerezolvate problemele privind pregătirea traducătorilor profesioniști — traducerea literaturii beletristice constituind, cum era și firesc, element nodal în discuție.

A fost relevat de asemenea faptul că dacă în trecut era acceptat ca fiind firesc sau cel puțin inevitabil ca primul loc pe arena literară să revină autorilor proveniți din marile popoare, acum se observă și un nou proces calitativ. « Micile » popoare se eliberează tot mai mult din complexele trecutului, caută să se afirme pe plan universal nu numai la umbra centrelor culturale mondiale tradiționale, dovedind că apostolii marelui artă se pot naște în orice colț al planetei.

Ceva mai mult. Pentru vremea noastră, după crahul Imperiilor coloniale, este caracteristică apariția unor literaturi noi, tinere. Nu doar un singur popor, odată cu independența sa, a căpătat pentru prima dată și posibilitatea să-și manifeste geniul creator.

PREDRAG PALAVESTRA

BELGRAD

Poetica speranței

S-a format obiceiul de a ne întâlni, aici, la noi, în Slovenia, fie pe țărmul mării, fie la marginea unui lac de munte (cum este cazul acum), scriitori veniți din cele patru colțuri ale lumii, pentru a discuta despre meseria noastră, despre noi înșine, despre lumea în care trăim și cel mai adesea despre destinul lucrului nostru. Dezbaterile sînt deschise, sincere și amicale, dar, în fond, fără consecințe: după aceste întâlniri totul rămîne ca și mai înainte, nimic nu se schimbă, iar în ce ne privește, luăm parte, într-un fel plăcut și simpatic, la dispariția comună a civilizației noastre. Sîntem conștienți că întreaga cultură contemporană este pradă unor sumbre sentimente de alienare, ca în piesa lui Samuel Beckett *Așteptîndu-l pe Godot*: « Nimeni nu vine, nimeni nu va veni, îngrozitor ! ». Acum șapte sau opt ani, vorbeam la Piran despre un subiect asemănător, care nu va fi retras, probabil, niciodată, de pe ordinea de zi: Cui ne adresăm? Pentru ce? Am putea să reactivăm acea dezbatere, s-a reînprospătăm și s-o ascultăm ca pe aria veche a unei muzici reluate, spre desfătarea cîtorva amatori, de care, sincer vorbind, restul lumii nici nu se preocupă. Unii scriitori participanți la dezbaterile anterioare nu sînt printre noi astăzi, unii

dintre ei, ca Roger Caillois și Ernst Fischer, nu mai sînt printre cei vii. Fără a ascunde teama că nimeni nu ne ascultă, în final, și că existența noastră trece ca un murmur blind, alături de un generator zgomotos al unei alte și străine energii, am impresia că ne adunăm la aceste întîlniri ca un soi de sectă medievală de călugări binevoitori ai unei aceleiași confrerii. Ne deplasăm de la o minăstire la alta, citim aceleași cărți, purtăm aceleași discuții și, răvășiți de presimțiri comune, trăim aceleași neliniști. Dincolo de zidurile minăstirii, oamenii își duc viața, dar noi, noi am vrea să-i convingem că nu pot viețui fără noi, căci lspășim în același timp păcatele lor și ne rugăm pentru salvarea sufletului lor.

Ceea ce ne chinuie se găsește în noi, ca și în afara noastră. Avem conștiința faptului că o mare parte a oamenilor vremii noastre și a civilizației de azi a rămas fără niciun sprijin, în lipsa integralității spirituale indispensabile și a energiei morale. Deveniți obiecte ale manipulării tehnologice, birocratice, ideologice și de piață, diferențele între noi se șterg, adoptăm aceleași obiceiuri, comportamente și moduri de gîndire, aceleași obiecte uzuale care durează cel mult două sezoane. Privirile ne sînt îndreptate către orizonturile viitorului, în nădejdea că viitorul va libera, poate, noi posibilități, neștiute și inimaginabile astăzi, de a modifica lumea existentă, în scopul ieșirii din cercul unde însăși dialectica poate ajunge o « dialectică a călcării în picioare ». Sublimul principiu al speranței, descris de Ernst Bloch, se întemeiază pe cîteva presupuneri, proprii tot atît de bine filosofiei și literaturii, asupra viselor despre o altă realitate, prin mijlocirea cărora o realitate istorică determinată se lasă depășită și înfrîntă. Literatura, făcînd parte integrantă din lumea reală a omului, nu este numai un fel de umanizare a vieții, ci și o formă specifică de conștiință utopică. Ea caută noi susțineri morale, noi surse de energie spirituală pentru a depăși lumea actuală, în interiorul căreia cîteodată chiar aceleași ideologii și aceleași credințe nu mai servesc la apropierea și la unirea oamenilor ci dimpotrivă, sporesc alienarea, destrămarea și distrugerea reciprocă.

Cu mîinile legate, redusă la șoaptă, împinsă la marginea istoriei și, cîteodată, pusă sub clopot (pentru propria ei securitate), ce-ar putea să mai facă în lumea actuală această literatură, privată de renume și de autoritate, privată de dreptul să creadă în misiunea ei? În zorii civilizației moderne, poezii, asemeni lui Goethe, visau la integralitatea literaturii universale ca expresie a spiritului creator unic al umanității și ca factor decisiv în procesul apropierii, întîlnirii și pătrunderii diferitelor culturi. În locul unui vechi Dumnezeu respins, poezii își atribuiau rolul de a uni pe toți cei ce credeau în forța, capacitatea și demnitatea omului. Pe cînd bisericile, statele, sistemele politice și organizațiile sociale scindau omenirea, total stăpînită de intoleranță, exclusivism și rea credință, marii poeți și scriitori deveneau cetățenii lumii. Dante și Petrarca, Firdusi, Shakespeare, Cervantes și Goethe, Li Tai Pe, Strindberg, Cehov, Thomas Mann au dărîmat granițele dintre epoci istorice, dintre zone geografice, culturi naționale, limbi și genuri literare, făcînd

posibil omului, pînă în străfundurile lumii, să reflecteze la condiția lui, potrivit aceluiași principii estetice și spirituale, și să angajeze un dialog amical cu propria-și conștiință, cu celălalt ca și cu un intim. În 1880, exact acum o sută de ani, vorbind de Pușkin, Dostoievski atribuia poetului rolul de profet și apostol al unei noi religii despre fraternitatea omenească trebuind să îmbrățișeze umanitatea întreagă. El vedea poezii ca pe niște evangheliști ai ecumenismului spiritual și moral care, prin dragoste, înțelegere și bunătate, aveau să reînnoiască lumea și să marcheze începutul unei alte vîrste de aur. Cînd în zilele noastre, căutînd o ieșire din cercul închis al teoriilor anistorice, fenomenologice și structuraliste despre artă, esteticieni ca Michel Dufrenne văd raportul clasic dintre creație și literatură din perspectiva unei noi utopii iluminate, efortul lor reprezintă într-adevăr încă o încercare de a face să reînvie vechiul vis, de a resuscita vechea himeră că literatura mai poate să acționeze, să semnifice ceva în lumea căreia îi aparține. Totuși, trebuie să mărturisim că tocmai această nevoie de a visa la mai bine și faptul reflectării în literatură, cu toate relele întorsături istorice, a noi, superioare și mai luminoase spații rezervate utopiei, constituie acel caracter lăuntric viabil, rezistent și general, etern și de neatins, universal al creației. El unește și leagă timpurile trecute și regiunile îndepărtate, transcende critic realitatea dată și întinde, imperceptibil, punți invizibile, dar sigure, de înțelegere între oameni care nu se cunosc și niciodată nu se vor cunoaște, nici întîlni.

În eseuul său *Conversații cu Goya*, Ivo Andrić asimilează această caracteristică a creației cu marea obstinație instinctuală a furnicilor ridicîndu-și furnicarul într-un loc frecventat, unde este dinainte condamnat a fi distrus și strivit. Printre hîrțiile lui Andrić, găsite după moartea lui, în așa zisul « carnet negru », se află această însemnare inedită pînă în prezent, care împrumută credinței ferme în misiunea literaturii un caracter încă și mai expres, mai ales cînd este vorba, ca aici, de funcția de comunicare a literaturii. « Cei ce guvernează țările și destinele popoarelor să-și fixeze atenția asupra evoluției și orientării tuturor artelor și cu deosebire asupra literaturii, care este efectiv, dintre toate artele, cea mai aproape de viață, de dezvoltarea țării și a societății. Socotesc astfel nu în sensul vulgar și fals care constă în a face din literatură un mijloc de influențare nemijlocită a societății în direcția dorită. Sîntem martorii vii ai sterilității și nocivității unei asemenea întreprinderi: ea nu-și atinge scopul vizat, în schimb produce stagnare și dezordine în literatură. Tendințele manifeste în literatură influențează evoluția unei societăți, însă numai în măsura în care ele, deasemeni, reprezintă tendințe similare, insuficient încă exprimate, existînd latent și în curs de a se coace în sinul societății. Fenomenele literare și direcțiile literaturii sînt, înainte de toate, premoniții și presimțiri a ceea ce viața rezervă pentru viitor. Ele fixează și, într-un anumit fel, întăresc și fac conștient ceea ce este în curs de a se maturiza în raporturile umane, căci literatura pune, adesea, în lumină, ceea ce germinează nevăzut în spirite și va înflori deschis în generațiile de mîine, dăruind pămîntului fizionomia sa. De aceea, sînt de părere că revine guvernanților să acorde mai multă atenție literaturii din țările lor, direcțiilor

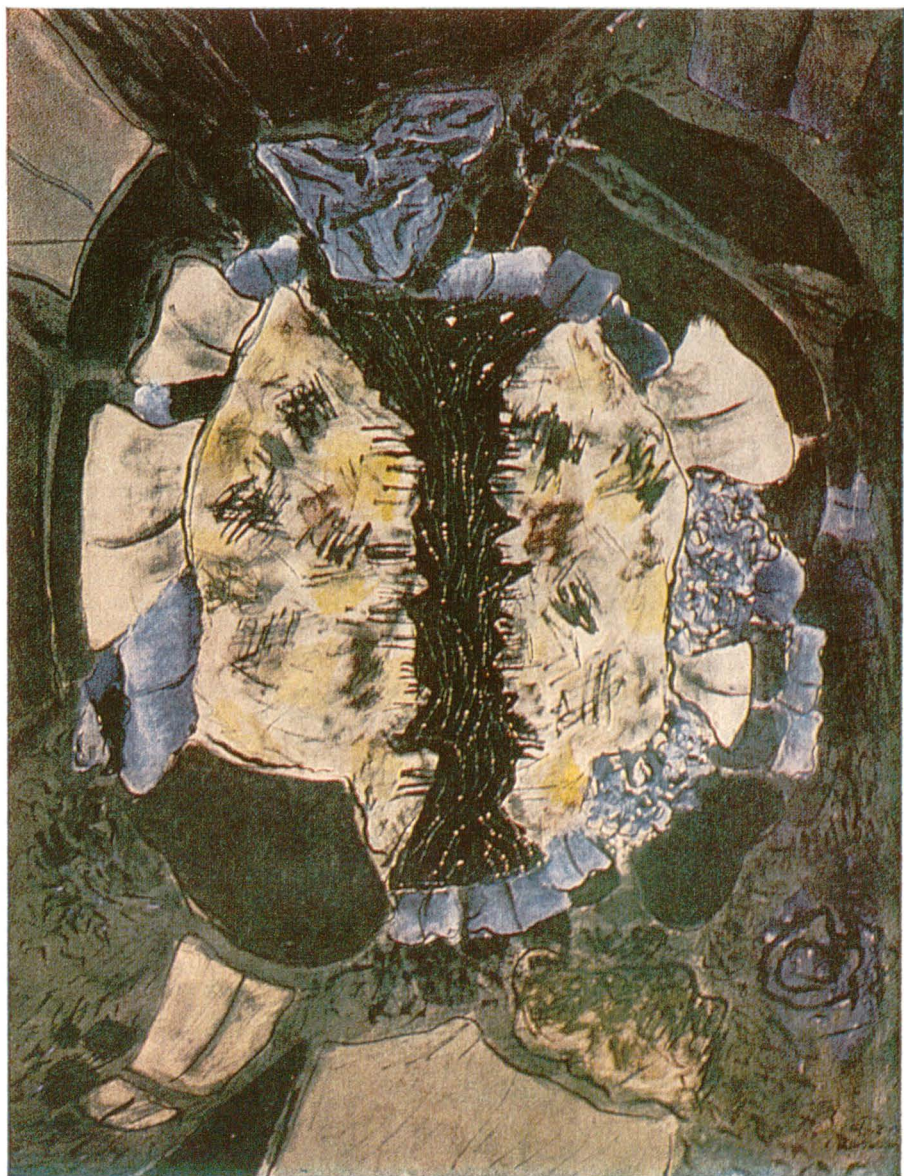
pe care ea apucă și ideilor pe care le avansează și le apără, întrucât observarea paralelă a istoriei societății și a istoriei literaturii demonstrează că principiile, concepțiile întrinesci, vegheate de literatura autentică, aparțin viitorului. Mai cred că țările abundent și sincer cîntate în poezie sînt mereu respectate și apărate de marea majoritate a oamenilor. Peste tot, fenomenele condamnate de adevărata literatură n-au nici vitalitate, nici forță de atracție; felul în care le reflectă literatura indică inevitabila lor condamnare, oricît de puternice și durabile ar fi putut să pară. Sîntem îndreptățiți, deci, să considerăm, cu destulă exactitate, că literatura cea bună, deși ea însăși firavă și fără apărare, reprezintă în final un ghid sigur și lucid, indicînd calea de urmat. Dacă cei mari și puternicii lumii acesteia nu-i ascultă vocea și n-o urmează, dacă foarte adesea îi ignoră pînă și existența, nu afectează cu nimic justetea celor spuse; abia confirmă că ceva profund tragic stă la baza întregii activități umane. O sută de ani mai tîrziu, toată lumea sesizează luciditatea premonitoare a literaturii și orbirea celor ce n-au vrut să citească și n-au fost în stare să priceapă. Dacă n-aș ști cît de van este, n-aș înceta să repet celor ce conduc popoarele și țările: dați atenție la tot ce este scris în preajma voastră, la ceea ce se scrie și cum se scrie ! »

Dînd glas acestui mesaj de dincolo de mormînt, am vrea să sperăm că vocea poetului se aude în afara zidurilor mînăstirii unde ne-am adunat și unde, în rugi disperate, zgomotoase și indignate, vorbim unii altora, plini de speranța de a fi ascultați, înțeleși și că istoria va accepta filosofia noastră, poetica speranței, încrederea noastră în viitor. N-aș dori nicidecum să semăn îndoiala și neliniștea, totuși, să fim rezonaibili, să nu hrănim iluzii deșarte, să nu ne închipuim că cei ce conduc lumea vor citi numaidecît cărțile noastre și vor descifra sensul cuvintelor noastre, mesajele pe care le conțin. Istoria este dirijată de alte energii, diferite. Să nu ne amăgim : singura noastră forță constă în speranța că vom fi citați și auziți de către cei ce vor supraviețui prezentului și vor păstra neîntrerupt firul speranței care ne leagă și ne unește.



I O N G H E O R G H I U

PLANETA GRĂDINIILOR
THE PLANET OF GARDENS



Tranșant, cu o deciziune arbitrară și fertilă — « *Un peu de dureté*, spune sentința corneliană, *sied bien aux grandes âmes* » —, Ion Gheorghiu și-a numit printr-o singură metaforă întreaga lui creație din ultimii zece ani. « *Grădini suspendate* », așa dar, cu un gest care protejue corolele picturii, urcându-le vehement peste orice anecdote, peste orice sfătoasă platitudine; *suspendate* la înălțimea imaginarii, în reazemul, însă, totodată, al unei densități pictorice, de strădanii îndărătnic stratificându-se, neabătut și franc, spre « gloria ardentă a meseriei ».

În avalanșa « grădinilor », pictura nu se rătăcește de sine; își caută, dimpotrivă, autonomia înțelesului ei, indiferent la denominații ambițioase. Vastă, fără a fi nicum retrospectivă, expoziția care le adună pentru prima oară laolaltă, într-o revărsare miraculos luxuriantă, traduce, totuși, un program ferm, disprețuind în chip neterd veleitățile hibride, aferat poetice.

« N-am nimic de ascuns », spusese Cézanne. O asemenea esențială franchețe, în cele mai înverșunate reveniri, poate servi drept emblemă definitorie, pentru o augustă filiație a artei moderne. De la o asemenea năzuință, sănătos tensionată, se reclamă orice lucidă revendicare de autonomie a faptului plastic; artistul nostru și-o asumă firesc, în lucrarea lui taciturn spornică, în această coerență care se verifică la amplitudinea unei prodigioase producții.

Recunoști — în larga desfășurare a travaliului creator, pe care expoziția o vedește —, un program de *fabricitate* egală cu ea însăși, fără nerăbdări tumultuoase; care comportă însă, totodată, la artist, scrupulul unei atenții treze față de sine, pentru a-și cenzura, în clipa când s-ar ivi, orice leneșă complezență. Cu o încredere neprefăcută în propriul demers, în pozitivitatea unui drum care *adaugă* fără grabă, nu umil, nicidecum, dar nici întârziind ca să-și demonstreze sieși dreptatea procedurii. O alianță cu timpul, în termeni calmi, deloc placizi, uzînd loial de capcanele pe care arta i le întinde vieții. Imperturbabilul unei cadențe, care e adevăr interior, — al omului și al artistului... Ceea ce, la Ion Gheorghiu, îmi apăruse întii drept eleganță degajată și seniorială, de tinăr parcă desprins dintr-un portret englez, era, în fond, loialitate.

Și iată, această eleganță care nu respinge o aplicație tenace, o strașnică disciplină de muncă, stă la antipodul prejudecăților. Gelos de fericirea atelierului, pictorul este exact pînă la pedanterie, în a-și respecta orele, multe, de șevalet: acest regim sufletesc, de trudă ordonată, filtrînd nu ecouri ale vreunui complex sîcitor, ci mai degrabă, stenic, sentimentul ce s-ar numi plenitudine.

Ea funcționează dealtminteri, plenitudinea, ca un țel perpetuu al expansiunilor compozitive, dar și deopotrivă ca un tipar original, în creația lui Ion Gheorghiu. Fie sculptură, unde lucrul este cel mai pregnant, fie desen ori pictură, compoziția sa pare a crește dintr-un element central. Ca dintr-o cupă în miezul pînzei, pornesc effluviile culorii: o cupă care nu e de vid, ci, dimpotrivă, îndeasă materia, și ferverile care o consumă, ca în recomandările alchimice *piatra la roșu*. Uneori plinul triumfă împungător, în sculpturi mai ales, o singulară siccitate proliferază centrifugal și acut; ca și cum plenitudinea s-ar apăra de amorf, de relaxarea care ar transforma-o în simplă, inexpressivă abundență. Ne amintim, la Braque — unul din marii pictori în care Ion Gheorghiu a văzut o prezență tutelară —, paleta însăși, ca obiect, unealtă și talisman totodată, devenise o emblemă în tablou, sortită unor magnifice variații: atît de importantă, încît să fie comparată — în această ipostază — cu un plămîn prin care simți că respiră, fizic, întreaga lui pictură; respiră, se zbate tăcut, pentru a dobîndi, într-o indimenticabilă metaforă, statutul obstinat și fluid de *pasăre-paletă*. Un gest analog, s-ar spune, suie la Ion Gheorghiu paleta — îmi place s-o ghicesc — în cuibul con-

Bluntly, with an arbitrary and fertile firmness—Un peu de dureté, as the Cornellian phrasing goes, sied bien aux grands âmes — Ion Gheorghiu has labelled his last ten years' artistic creation by a single metaphor — « Grădini suspendate » ("Suspended Gardens") suspended, with a gesture patronizing the corolae of painting, vehemently hoisting them above any kind of anecdotalage, above any kind of mawkish commonplace ; suspended on the heights of the imaginary but concomitantly relying on a pictorial density engendered by overlaying endeavours, unflinchingly and frankly striving for "the ardent glory of the craft".

In the avalanche of his "Gardens" painting does not stray from itself, on the contrary, it seeks for the autonomy of its own meaning, free from ambitious denominations. Vast, though not at all retrospective, the exhibition in which these are for the first time brought together, in a miraculously luxuriant overflow, is nevertheless a translation of a firm programme, trenchantly despising any obtrusive poetic claims.

"I have nothing to hide" Cézanne once said. Such a fundamental frankness, in its most obstinate recurrences, is likely to offer a defining emblem in the wake of such an august filiation of modern art. It is from such a soundly tense aspiration, that any responsible call for the autonomy of the artistic fact originally springs ; the artist cherishes it most naturally in his taciturnly fertile labour, in this coherence of his which comes to be tested at the amplitude of a most prodigious creation.

One can identify — in the vast unfolding of the artistic travail which is displayed by the exhibition — a programme of fabricativeness, always constant in itself, devoid of any outbursts of impatience ; implying, however, in the artist's position, the scruple of a steady, vigilant, self-turned heed meant to censure any feeling of idle complaisance (as soon as such an occurrence might appear.) With an artless confidence in his own pursuit, in the positiveness of an unhesitating accumulative progression ; without any trace of humility whatsoever, yet never lingering in order to prove to himself the justice of his own procedure. An alliance with time, in quiet terms, not at all apathetic, however, loyally turning to account the snares art lays for life. The constancy of a cadence, that is of an inner truth — belonging to both the man and the artist . . . What had first seemed to me to be the natural, seignorial elegance of a young man descending from some English portrait, eventually proved to be, with Ion Gheorghiu, mere loyalty.

So, here is this touch of elegance — never rejecting a tenacious dedication, a merciless working discipline, an inner feeling which lies at the antipode of prejudice. Jealous of the joy of his own studio, the painter is rigorous up to pedantry in observing his working schedule, so very busy, in front of his easel ; that spiritual regime of organized toil which does not decant echoes of some vexing complex — but, rather, the stenic feeling that one might call plenitude.

As a matter of fact this plenitude does not operate as a perpetual aim of his compositional expansions, but also as a primeval pattern in Ion Gheorghiu's work. Be it sculpture, in which this is most obvious, or drawing, or painting, his composition seems to grow from a central element. As if gushing from a chalice at the core of the canvas, out of which floods of colour keep flowing: a cup which is not of vacuum, but, on the contrary, compact and brimful with the matter and the fervency that devours it, as the reddened stone used to be in the alchemic prescriptions. Sometimes this brimfulness pungently triumphs, particularly in the sculptures, where acutely and centrifugally a singular siccidity seems to proliferate: as if the plenitude were defending itself against shapelessness, against the relaxation that might turn it into a mere inexpressive abundance. We should remember that with Braque — one of the great painters in whom Ion Gheorghiu saw a tutelary presence — the palette itself, as equally an object, a tool and a talisman, had become, in his paintings, an emblem undergoing magnificent variations: so important that it could be compared — in this hypostasis, with a



centric din care se va zămisi geografia unor însemnate tablouri: tărîmul pe care și-l hotărînicește artistul, nu fără transgresiuni care să anexeze eficient picturii, elocvenței ei nete, un grafism de incizii capilare și de trasee interstițiale; unde liniile părelnice se interferează, se incită și subteran se fortifică, — parcă spre a fixa palpitul unei nașteri, reiterînd-o, în structura cristalină a operei. Citită în miezul acestei zămisliri, paleta nu poate fi decît un simbol de ubertate. Prin jocul de transpoziții ale formelor pe care Ion Gheorghiu le mînuie savant, o afli în mari tablouri, precum un fruct suprem și totodată inteligibil, care se lasă secționat pentru cuget, într-o vedere deopotrivă austeră și fertilă.

« Se poate spune *inspect?* » — în loc de *aspect*, se întreba odată Jean Paulhan, într-un text fundamental despre pictura veacului nostru: un soi de apolog vorbind despre incomparabila interioritate proprie experienței spațiale, într-un tablou modern; unde, curios legate între ele, ca într-un nou corp, căruia i-au devenit lăuntrice, lucrurile par să se creeze atunci, ele înseși.



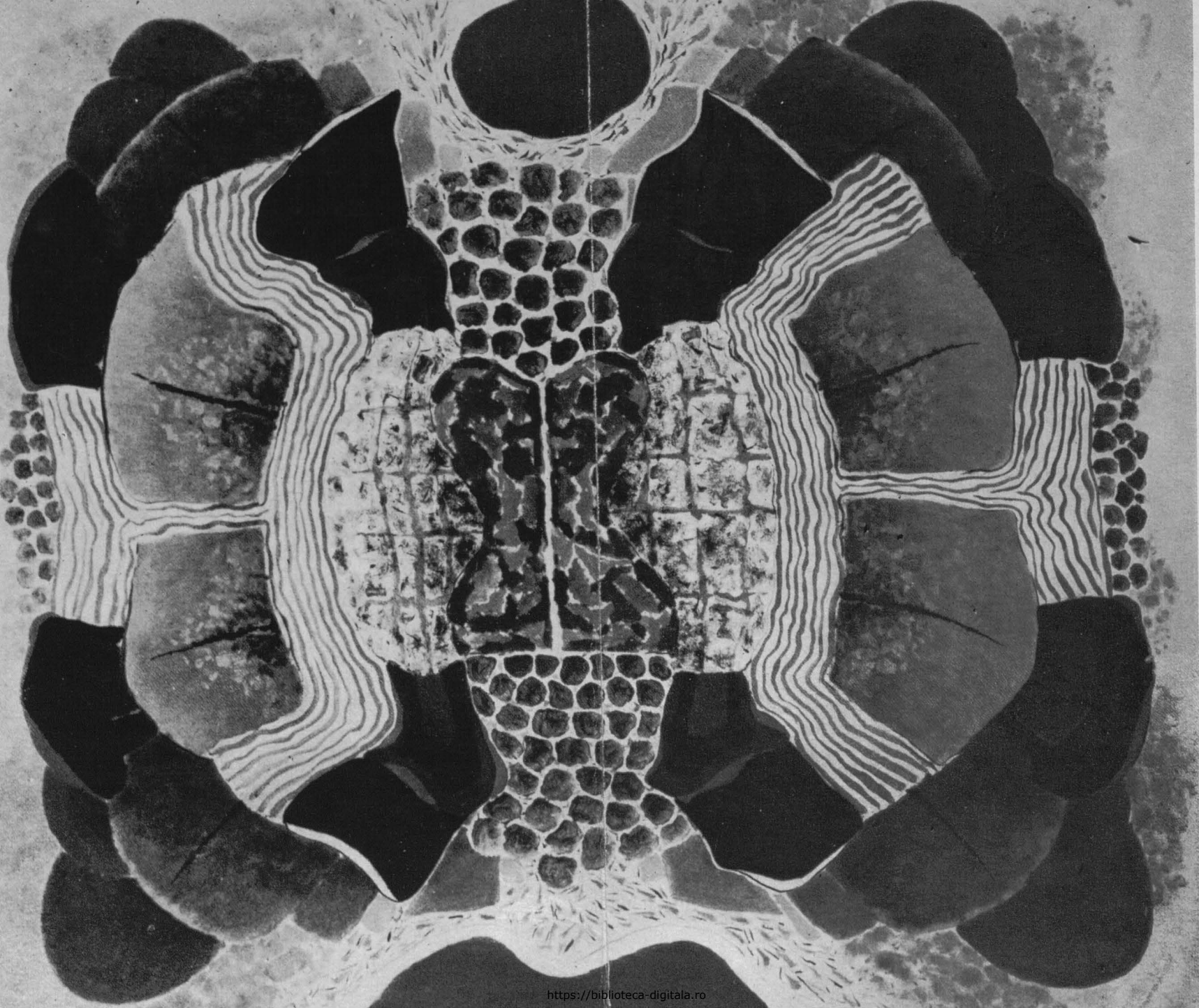
lung through which one would feel physically his whole painting breathing; breathing silently, struggling in order to win, by an indimenticable metaphor, the fluid, obstinate status of a palettebird. By an analogous gesture, we might say, "the palette is raised", in Ion Gheorghiu's work — and I would be glad to have rightly guessed it — up to the concentric nest out of which the geography of his best paintings will be forged: the realm the author encloses for his own use, with possible trespassings though, meant to efficiently provide the painting as well as its downright eloquence with a certain graphism of capillary incisions and interstitial routes; where the apparent lines interfere, challenge each other and mutually consolidate in the deeper strata — as if to transfix the throes of a childbirth, reiterated in the crystalline structure of the work of art. If scanned in the very core of this moulting, the palette cannot be but a symbol of uberty. By the game of formal transpositions that Ion Gheorghiu refinedly handles, one meets it in great paintings, as an equally supreme and unintelligible fruit; one that lets itself sectioned for the spirit's sake in an angle both austere and fertile.

De acest ordin, al unui spațiu care se plăsmuiește irepresibil, într-o izvorîre netemătoare, întreg tocmai în aderența dintre *înăuntru* și *în afară*, e și continuitatea la care aspiră Ion Gheorghiu. Nici o cochetație cu descusutul neglijențelor dezinvolve, care se voiesc demonstrații de *non-finit*. Din contra, e o ambiție de expresie deplin elaborată, de integritate concluzivă, în fiecare pînză. Dar limita dincolo de care un tablou e apt să părăsească șevaletul n-o dictează vreun barem al rotunjirii formale; *încheiatul* unei picturi nu-i o finitudine inertă. Ca lucrul la tablou să poată fi oprit, el trebuie să fi ucis cîteva alte pînze, să fi îngropat în sine, în investigația lui, alte *n* variante posibile. Astfel, ca o răscruce dialectică de negații nu doar ca afirmare, travaliul pictorului rotunjește elaborarea și lasă, totodată, creației, în ansamblul ei, o deschidere; cu atît mai semnificativă, cu cît procesul acesta, neoprit, se dublează totuși, la Ion Gheorghiu, cu o înțelegere foarte decisă, opțional restrictivă, a ariei de atac. Nu doar pentru că mijloacele voluntar limitate nasc stil, după un adagiu celebru: dar acest curaj al autodefinirii fără echivoc, sfidînd riscul aparentei monotonii, se ivește din însăși nevoia creatorului de a se scruta mai exigent. N-a fost astfel, în marea noastră tradiție, pariul celor mai severi, al lui Pallady, bunăoară, pe care Ion Gheorghiu îl reverează? A tinde, nu către variația motivelor, ci a trăirilor și a ideilor ce răsar, infinit reverberate, pe marginea motivului. Dacă suspina, sub impresia unei clipe de amărăciune, « *A quoi bon vivre? — încă un nud, încă o natură moartă* », cum citim într-un rînd în *Jurnal*, Pallady n-ar fi renunțat, totuși, nicicum, la această partitură, voit restrînsă, și de aceea aspră în suavitate. Nespus modulată, repetiția însemna, la el, o deplasare nobilă de accent, de la invenția brută la un coeficient mai pur al expresiei. Iar dincolo de Pallady, cum am uita vorbele simple ale lui Luchian, în fața unui buchet de garoafe: « Ce să faci altceva? Faci o floare! Nu cumva o să mă apuc să fac uragane, cutremure de pămînt, cataclisme, incendii, ruine? » Blajin pe cît de hotărît, puternic de cuviință și candoare, repudia spectaculosul, și variația vehement vînzolită, fără ecou profund, fără noimă lăuntrică.

Floarea, explicit prezentă în diafanul ei consolator, ca într-un tainic triumf, la Luchian, la Odilon Redon; sau floarea simulacrului de hîrtie, care să reziste sfielnic stîngace, asaltului inuzabil la care o supune atenția pictorului, cînd marele obstinat, cu ochii parcă sîngerînd lipiți de obiecte, se cheamă Cézanne. Care visa, însă, și el, la libertatea unei răsufări năvalnic floreală, — în fața marilor jerbe de culoare închipuite de un Tintoretto: « Ca să pictezi roza asta învolburîndu-se de bucurie, mult trebuie să fi suferit, mult de tot », exclama bătrînul din Aix. Frumusețea cea mai neștiutoare de sine poate înfășura o expiație, în rotirea legănată a petalelor murmură zbateri patetice. Roza este trainic prezentă și emblematic transfigurată, în pictura lui Ion Gheorghiu. Și nu întîmplător ai lăsa aici să alunece nestingherit silabele — și înțelesul —, între roza grădinilor și aceea sublim descărnată, grandioasa *rosace* de pe murii catedralelor. Pentru că floarea aceasta, concentric pictorică și densă, visează totuși, la Ion Gheorghiu, expansiuni vaste,

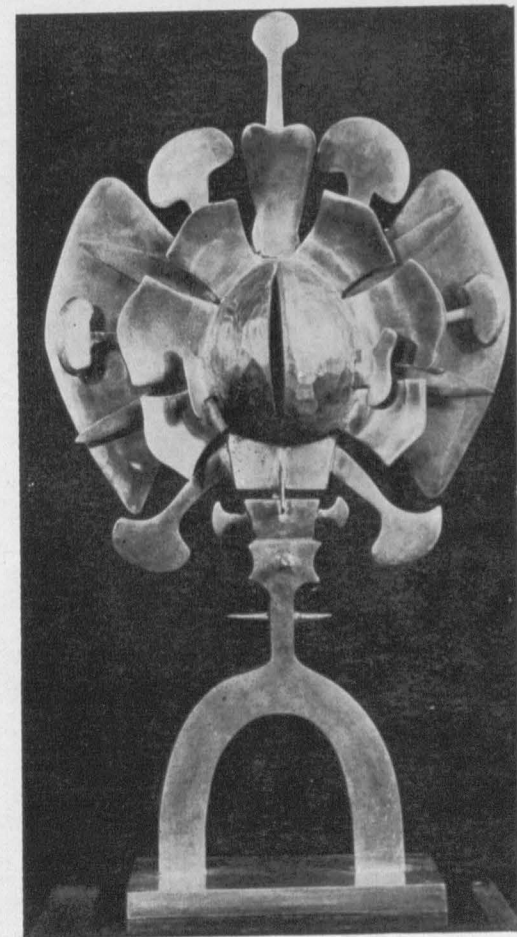








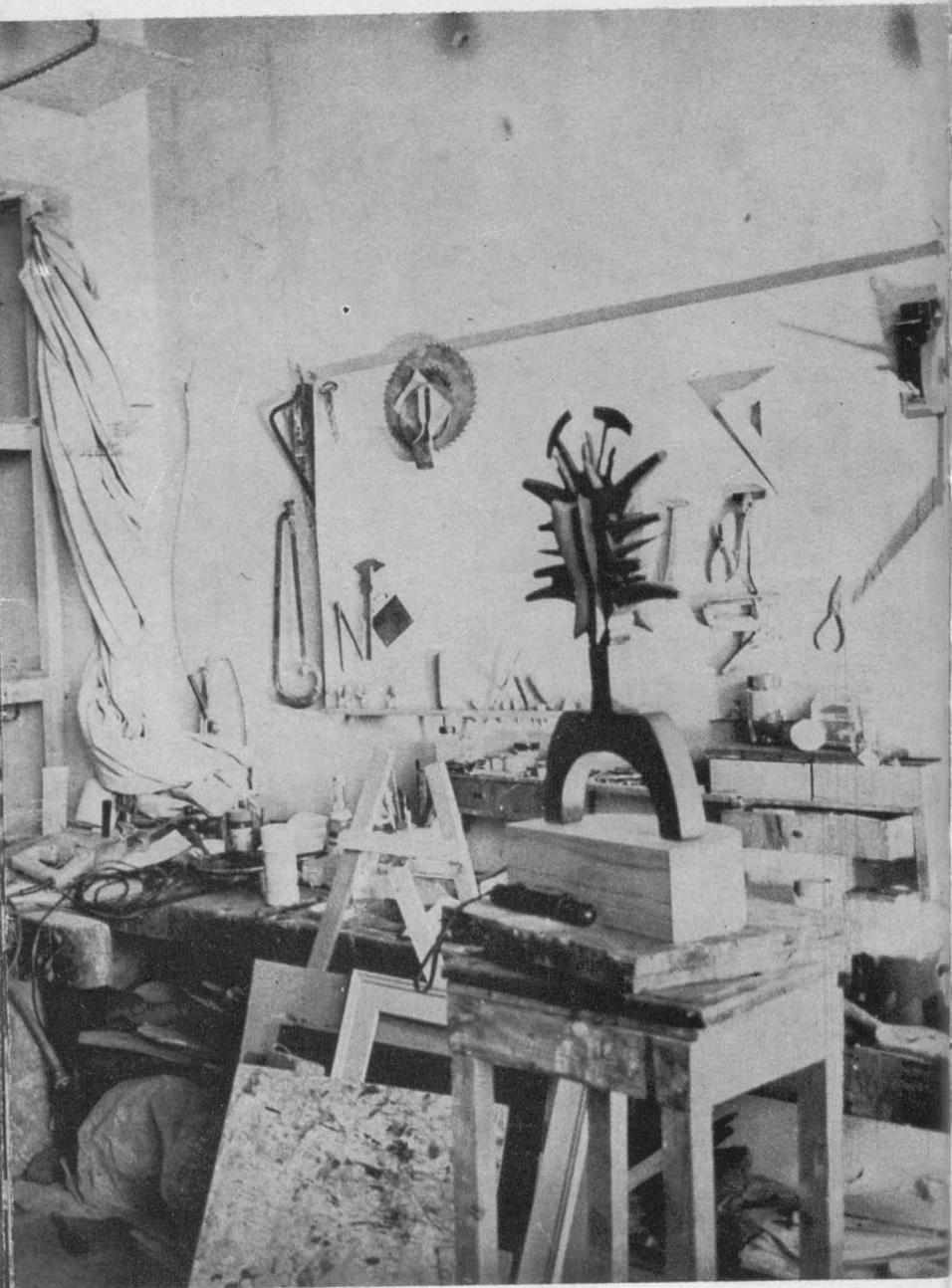










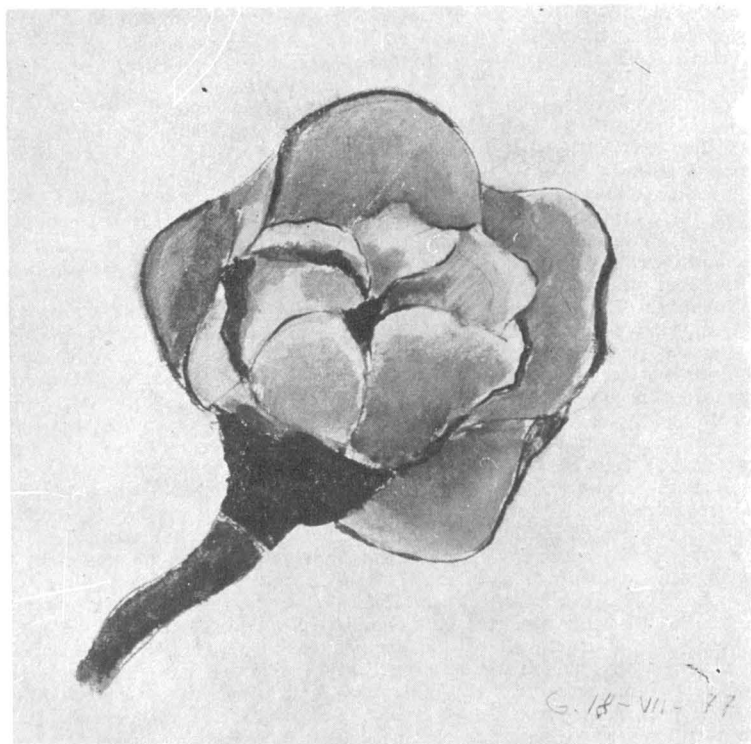


"Could we say inspect?" instead of aspect, Jean Paulhan once asked himself, in a fundamental comment on the art of painting in our century: a kind of apologue dealing with the incomparable interiority, specific to spatial experience, in any modern painting; where, queerly interconnected, as if in a new body, in which they have become intrinsic, things seem to be self-begetting at that very moment.

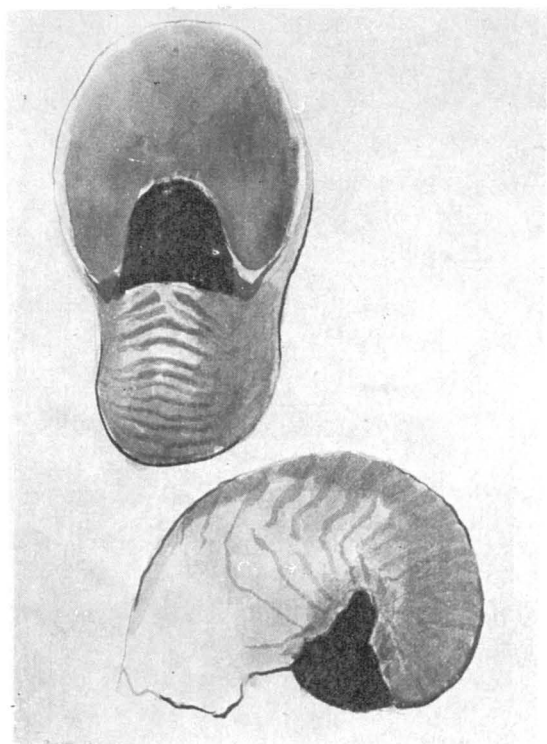
The kind of continuity Ion Gheorghiu aspires after is precisely of this nature — that of a space that irrepressibly shapes itself into a fearless sprouting making up a whole by the very adherence of the inner and the outer. No toying with the overelaborate use of unselfconscious negligences, that claim to be but demonstrations of the non-finite. There is, on the contrary, an ambition of a fully elaborate expression, of a conclusive wholeness, manifest in every canvas. But the limit beyond which a painting is apt to leave the easel is not drawn by some standard of formal completeness; the "conclusion" of a painting does not mean quiescent finitude. In order to put an end to the painting of a canvas there should be some canvases despatched before it, buried in the process, in its private investigation under the form of some other n possible variants. Thus, as a dialectical crux of negations and not as a mere affirmation, the painter's travail rounds off the elaboration, leaving, however, a certain openness to creation as a whole, all the more significant, as this ceaseless process is accompanied, with Ion Gheorghiu, by a very definite understanding, optionally restrictive, of the area of attack. Not only because the deliberately limited procedures are style engendering, as a famous adage goes; but also because this boldness of an unequivocal self-definition, defying the risk of apparent monotony, precisely springs out of the artist's need of stricter self-examination. Wasn't it, in our great tradition, the very bet of our most severe artists, such as Pallady for instance, whom Ion Gheorghiu mostly esteems? To tend not towards the variety of motifs but rather towards that of the feelings and ideas that keep coming out, endlessly reverberated by that central motif. "A quoi bon vivre? — another nude, another still life", as we can read in a line from Pallady's Diary. Sighing, under the impression of a moment of sorrow, the painter would have never given up his expressly limited score, which is, by this very fact, of a coarse suavity. Imponderably modulated, the recurrence technique was, with him, a noble displacement of accent, from the gross invention to a purer coefficient of the expression. And, if we were to forget about Pallady, how could we possibly overlook Luchian's simple words, in front of a bunch of carnations: "what else could one paint? A flower (You won't expect me to paint hurricanes, earthquakes, cataclisms, fires, ruins". Being to the same extent genial and strong-willed by his own decency and candour, he would reject spectacularity and vehemently bustling variety, devoid of any deep echo, of any inner sense.

The flower, explicitly present in its soothing diaphaneity, as in a secret triumph, with Luchian and Odilon Redon; or that fake flower of paper, that should resist, with a bashful awkwardness the indefatigable assault of the painter's attention, when that great obstinate man, his eyes riveted upon the objects as if bleeding, is called Cézanne. The one who, nonetheless, also used to dream of the freedom of an impetuously florid breathing in front of the abundant colour sheafs wrought by a Tintoretto: "In order to be able to paint this rose, foaming with joy, one must have suffered a great deal, a very great deal, indeed", exclaimed the old man of Aix. The most unwitting beauty may vest an expiation, pathetic throbs are heard to murmur in the swinging roll of the petals. The rose is enduringly present and emblematically transfigured in Ion Gheorghiu's painting. And it is by no means fortuitous that you feel fain to let your syllables — with the meaning they carry — flow on unhampered: between the rose of the gardens and the sublimely emaciated grandiose rosace on the old walls of the cathedrals.

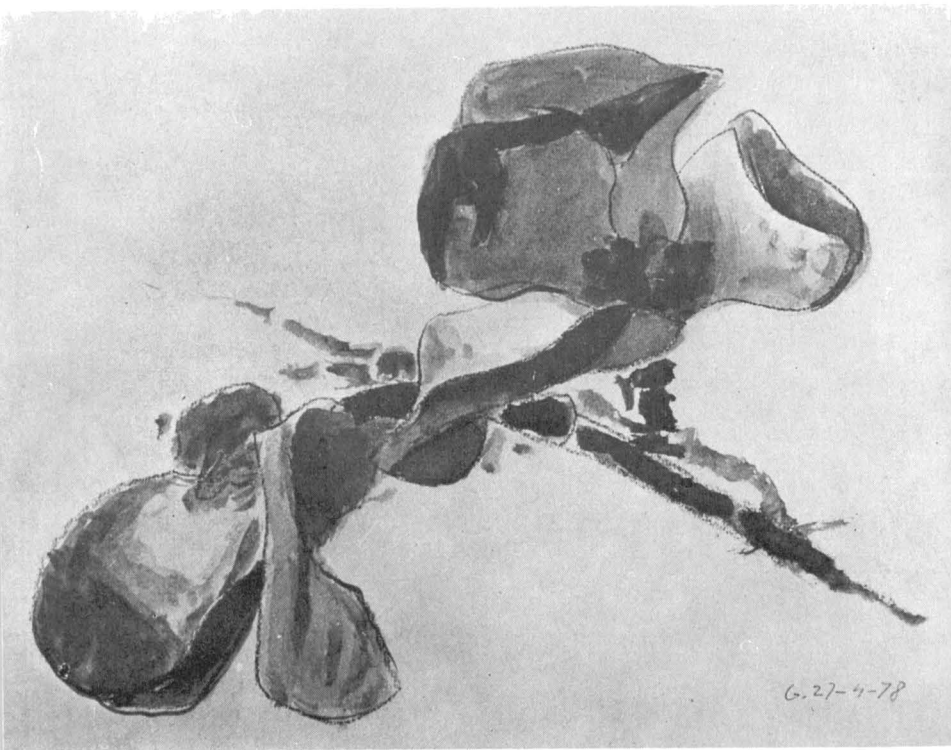
As this flower, concentrically pictorial and compact, is dreaming, with Ion Gheorghiu of vast expansions, beyond the mean confines of domestic painting. More often than



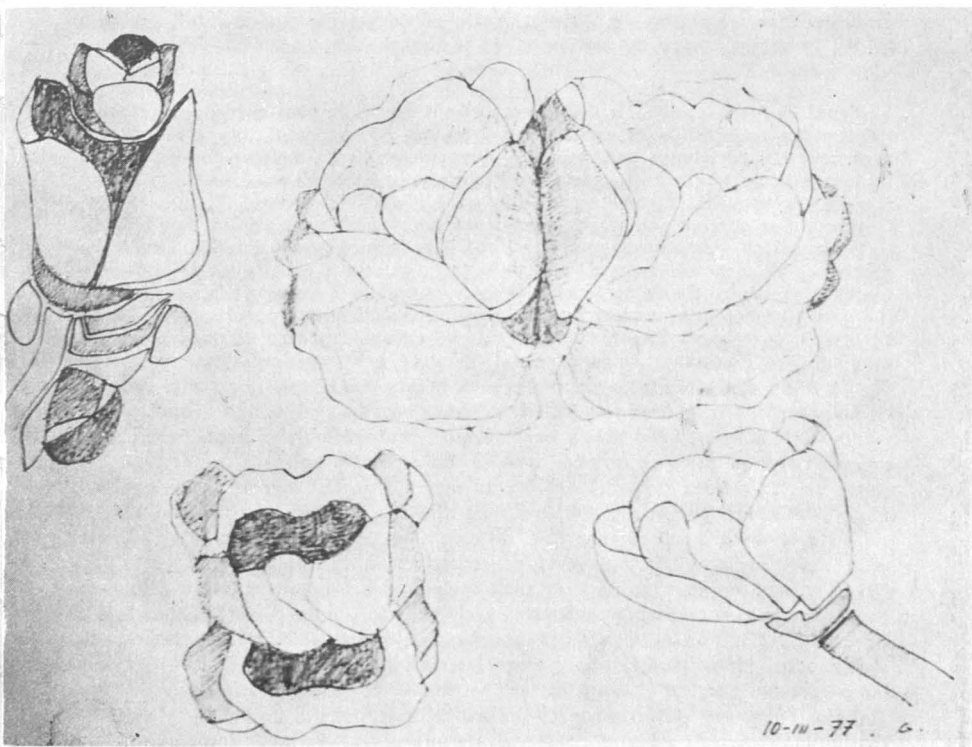
dincolo de limitele ingrate ale picturii de apartament. Nu rareori, lângă tablourile sale, te gîndești că aglutinarea lor de forme, voită și robustă, ar trece proba distanței, radical extinsă, răspîdită pe pantele peisajului, învolburată precum niște dragoni care ar pătrunde în porii geologiei însăși : picturile transmutîndu-se în solzi uriași ai pămîntului, — ca în mozaicuri mexicane, unde capete de zei pot fi adevărate concrețiuni ale solului ; sau ca într-o replică de paradoxal exotism, ivită pe pămînt european, în Parque Güell, al lui Gaudi, unde cuiburile virtuosistic jucăușe ale construcției, sculpturi cu efect pictoric, se mulează pe spinarea unei arhitecturi care e drum de mașini. Nu o dată pînzele lui Ion Gheorghiu fac din inflorescențe învoalte un labirint, suit parcă pe umeri de deal, gata să îmbrățișeze lumea peste parapetul grădinilor. În curbe împăcate, tresar tensiuni sintetice, în rozele uneori metalic astrale îmbobocește visul unei totalități fatidice. Cu tulpina urcînd șerpuitor peste diviziuni și segregatii, vegetalul iese, bineînțeles, din literalitatea definiției lui ; grădina e *suspendată*, în acest sens, pe punțile unei voințe de întreg și sincretic.



not, in the vicinity of his paintings, one is inclined to think that in their deliberate and robust agglutination of shapes, one undergoes the test of distance, a distance which is radically extended, reaching far away on the slopes of the landscape, rising in a vortex of dragons getting deep into very pores of geology; the paintings metamorphosing into the gigantic scales of the earth — as in the Mexican mosaics where the gods' heads may appear as real concretions of the soil; or else, as in an European echo of paradoxical exotism, in Gaudi's Parque Güell, where the virtuosically playful nests of the building, with its pictorially impressive sculptures, is moulded on the backbone of the architecture of a motor-road. Ion Gheorghiu's canvases not infrequently turn the plenteous inflorescences into a maze which seems to have mounted upon a hill's shoulders, ready to embrace the world over the garden parapet. Synthetic tensions are felt thrilling in the appeased curves, the dream of a fatidical wholeness is budding in the sometimes metalically astral roses. Its stalk meanderingly rising above all sorts of partitions and segregations the vegetal, quite naturally, comes to free itself from the literality of its definition. Consequently, the garden is suspended on the bridges of a yearning for wholeness and syncretism. One is far, indeed, from the



Sîntem departe, aici, de abandonul unei consimțiri vegetale, florile nu se scutură elegiac, precum în inspirația devitalizat suavă, căreia D. Anghel, la noi, îi sistematizase teritoriul. Sînt, din botanica sentimentală a aceluia, nu numai irisul sau trandafirul (. . . « Un trandafir murind se farmă pătînd cuprinsul ca o rană »), sînt, în pictura lui Ion Gheorghiu, mereu ca incitații liber mînuite, transpuse autoritar, spețe de felul anemonei sau al nalbei. Asociază moliciunii visătoare o anume acidulată pregnanță. Dar nu la acest gen de urgie fabulatorie, extatic blîndă pînă la urmă, poți raporta literar, cu verosimile corespondențe, grădinile lui Ion Gheorghiu. Ele trimit mai degrabă la texte de ordinul parafrazei polemice, la strofele somptuoase, bunăoară, ale lui Rimbaud. *Ce qu'on dit au poète a propos de fleurs*: unde, în răspăr cu pictorul ornamental al parnasienilor, al lui Banville, — căruia i se adresează —, cu flora convenit acumulată în poeme, Rimbaud se desfășoară în variațiuni persiflante; visînd, totodată, cu geniul lui de invenție sălbatec mătăsoasă, la « flori aproape pictre ». Un vis care să ne smulgă din lenea asociațiilor tradiționale, e subjacent și acestor picturi; *Grădini*, însă nu artificios sustrase universului, dimpotrivă, cosmicizate, ele încearcă să ne întoarcă în calea elementelor, în torentul



abandon of a vegetal empathy, the flowers do not shed their petals in an elegiacal manner, as in the devitalized inspiration whose territory was systematized with us, by D. Anghel: out of the poet's sentimental botany we can encounter here only the iris and the rose ("... A dying rose is crumbling down spurting around a wound-like stain", but also, like some freely handled and authoritatively transposed species like the wind flower or the hollyhock. The dreamy mellowness is thus associated with an acidulous pregnancy. But, after all, Ion Gheorghiu's gardens cannot trigger off literary associations, endowed with plausible correspondences with this genre, characterized by an unbridled fabulosity coupled with genial rapture. They are rather reverberative of discourses assignable to the polemical paraphrase modality, such as, for instance, Rimbaud's sumptuous stanzas. Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs: where, coming counter the ornamental plethora — of the Parnassians, such as Banville, whom he addresses —, with his own flora conventionally accumulated in poems, Rimbaud burst out in bantering variations; concomitantly dreaming, with his brilliant, wildly rustling fancifulness, of "flowers which are almost stones". A dream that can wrestle us from the inertia of traditional associations, is subjacent to the paintings as well;

marilor puteri ce plăzmuiesc lumea. Analogie demnă de meditat, inflorescența amplă, în cutare tablou, se susține pe un peduncul — care seamănă cu un crater de vulcan.

Erupțiile intră, totuși, aici în dialectica unui destin de constructivitate. Clarele ritmuri din această pictură care, în urmă cu ani, nu disprețuia o anume cadență ornamentală; deciziunea *parti-pris*-ului compozitiv (nu întâmplător Ion Gheorghiu i-a fost, plin de gratitudine, elev al lui Ressu); toată această prealabilă limpiditate asigură eficiența încărcăturii organice pe care și-o asumă artistul. Pictura lui Ion Gheorghiu se supune neîncetat, în constructivitatea ei, unei preliminară analize, ea operează cu elemente subdivizate după o gramatică neobosită. Un mozaic cu părți inegale, rostind imperativa, demiurgica tentație a artistului, de a desface lumea în părțile ei; de a o desface în unități, numerabile în transfiniit, precum cărțile din care s-ar alcătui biblioteca uriașă a lumii. Spun *biblioteca*, pentru că natura nu se așează, pentru Ion Gheorghiu, la antipodul culturii; pentru că arta aceasta nu respinge filiațiile declarat culturale. Spun *biblioteca*, pentru că într-un sens venerabil cărțile ar putea fi cărămizi, precum în vechi, milenare civilizații. Lumea se desface, ca un mozaic, în dale fără număr. Cărămizile se așează, sub acțiunea unui secret magnetism, în configurări vaste, surprinzător expandate și, totodată, maifestind secreta tendință de a se încheaga laolaltă, de a rosti o pondere categorică. Un critic belgian credea că poate defini arta veacului nostru tocmai prin exercițiul unei libertăți fără precedent, « licența de a silabisi ». Într-adevăr, silabisim universal cu o înverșunare decompozitivă, pe care n-au avut-o alte epoci. Dar silabele unui asemenea cîntec aspiră totodată, constructiv, la inextricabilul unei noi coeziuni. E o dificultate pe care arta modernă și-a impus-o, pentru a construi mai sigur, — să procedeze la o analiză aprig reductivă a elementelor, pentru o igienă salutară a vizualității. Cărămizile acestea ale cosmosului, uneori adevărate vaste lespezi, alteori subțiindu-se pînă la trasee irregulare, împungător neliniștite, ca niște cuișe într-o necurmată gîrație, leagă pictura lui Ion Gheorghiu de trainice tradiții ale gîndului românesc și european. S-a vorbit, dealtminteri, despre originalitatea spațiului la Picasso, a spațiului continuu care nu mai face distincție între conținător și conținut, — în celebrul manifest care-s « Domnișoarele din Avignon » — s-a vorbit (C.G.Argan) despre irupția fondului printre figuri, în felul unor așchii de sticlă. Iată, aici, roiuri de așchii cuneiforme aspiră uneori către Babeluri de patru-latre. Și cînd spui așchii te gîndești, fără să vrei, la destinul argehezian al acestei vorbe: de fapt este aparenta umilitate a fragmentului, a fărîmei, pe care vocația metafizică a poetului știa s-o răscumpere.

În gîrația acestor arhitecturi, care își poartă jerba către un vis de încheșgată densitate, de pondere centrală, citești, fără efort, o replică picturală, un răspuns românesc, la ceea ce a fost mare creație de spirit baroc. Cine poate uita simetria pentamerală a axelor, și a rampelor din cărămizi, ce construiesc, urcînd, corpul arhitecturii emblematice a lui Vignola, de la Caprarola? Înfăptuire, unde organicitatea tainică a geometriei construite se întîlnește cu tiparele lumii vii, — așa cum, într-o cunoscută analiză, arăta Matila Ghyka; pentru că de același tip, al simetriei bizuite pe aceeași structură, pentagonală, sînt nu numai nenumărate alcătuiuri ale zoologiei — de la miile de radiolare ce-l minunau pe Haeckel; dar și florile, mai toate, roza în primul rînd, care triumfă în pictura lui Ion Gheorghiu.

these Gardens, which are not artificially isolated from the universe, on the contrary, cosmicized, and thus endeavouring to lead us back to the birth of elements, to plunge us into the torrents of the great forces forging the world. An analogy worth meditating upon — the inflorescence, in one of the paintings, is upheld by a peduncle — which looks like a volcano crater.

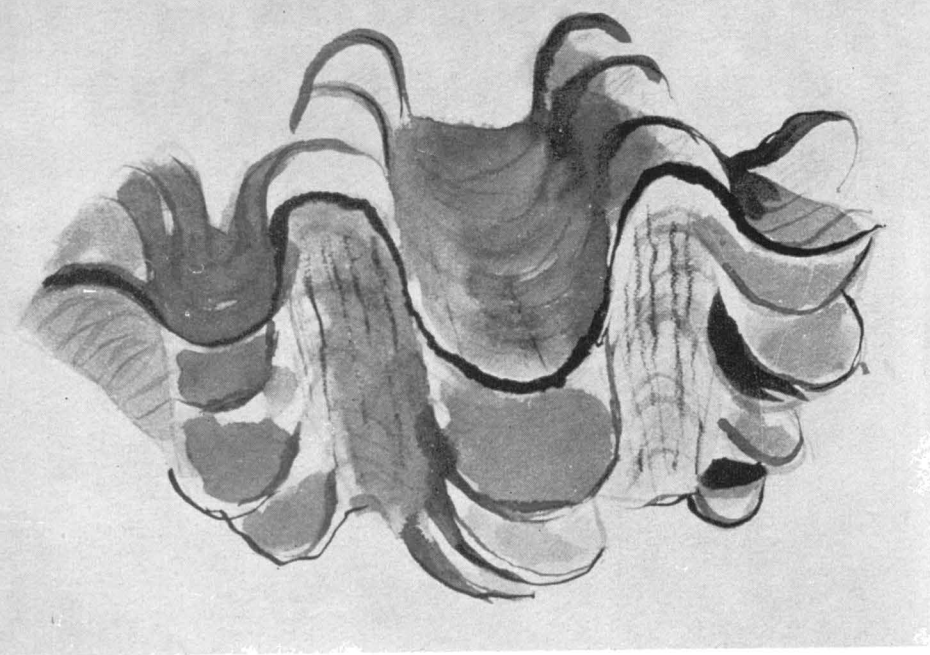
In Ion Gheorghiu's paintings, eruptions are, however, inherent to the dialectics of a highly constructive destiny. The clear rhythms of his painting, which, years ago, would not avoid a certain ornamental cadency; the compositional *parti-pris* determination; all this previously conceived limpidity secures the efficiency of the organic charge carried by the artist. In its constructiveness, Ion Gheorghiu's painting is for ever subject to a preliminary analysis, it manipulates elements which have already been subcategorized by an inexhaustible grammar. A mosaic of unequal constituents, voicing the artist's imperative demiurgic temptation of dismantling the world into its constituent parts; of decomposing it into its indefinitely numerous units, like the books that would make up, as it were, the world's huge library. A library, because Ion Gheorghiu's nature is not placed at the antipode of culture; his art does not reject the manifest cultural filiations. A library, because in a venerable sense, the books might be mere bricks, as in the olden, millenary civilisations. The world gets decomposed like a mosaic, into numberless slabs. The bricks get assembled, under the impact of a secret magnetism, into vast configurations, amazingly magnified, but evincing at the same time, the secret impulse of merging together, in a well-defined balance.

A Belgian critic used to think he could define our country's art by the very exercise of an unprecedented liberty, the "licence of syllabifying". We are, indeed, syllabifying the universe, with a disintegrating drive, never to be encountered in other epochs. But the syllables of such a canto are also constructively aspiring after the inextricable-ness of a new cohesion. This is a difficult task, which modern art has set before itself in order to build more safely — the task of resorting to a severely reductive analysis of elements for the sake of a salutary hygiene of visuality. The bricks of this cosmos, now stretching like vast flagstones, now narrowing down into thinly irregular itineraries, full of poignant anxiety, like some nails rolling in a ceaseless gyration, make Ion Gheorghiu's painting be affiliated to deep-rooted tradition of Romanian and European thought. Actually, Picasso's space was characterized as original, precisely on account of its continuity, a space where the distinction between the container and the contained is no longer discernable — in "Les Femmes d'Alger" his famous manifesto, some critics (G. C. Argan) have noticed the irruption of the background through the figures, under the form of some glass smithereens. Here are swarms of cuneiform splinters, sometimes aiming at Babels of quadrilaterals. And when talking of splinters one cannot help thinking of the Argezean destiny of this word: as a matter of fact, the apparent humility of the tiny chip, which the poet's metaphysical call knew how to redeem.

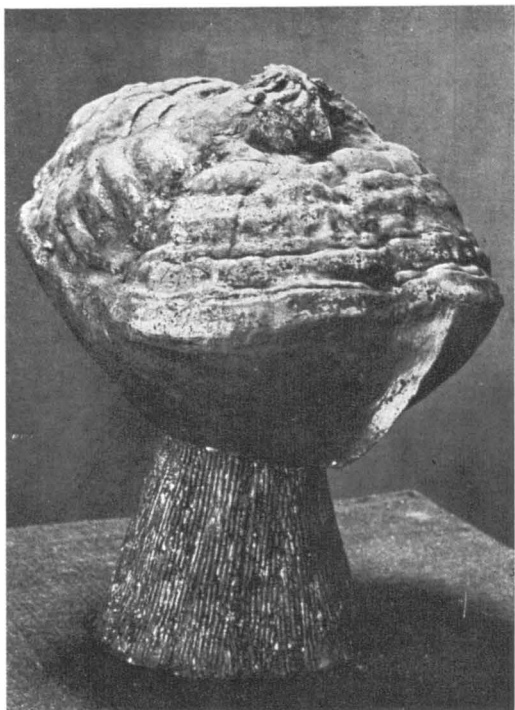
In the gyration of these architectonic structures, bearing their garlands towards a dream of closely-fused density, of central equilibrium — one can read effortlessly a pictorial echo, a Romanian answer to what the brilliant Baroque creation actually represented. Who might forget the pentametral symmertry of the axes, of the brick platforms, which make up, in an upward flight, the body of Vignola de la Caprarola's emblematic architecture? A work in which the hidden organicism of design geometry intermingles with the patterns of the living world — as Matila Ghyka has shown in a wellknown analysis; because the same type of symmetry based on this very pentagonal structure, underlies not only the numberless zoological creatures from the thousands of radiolaria which used to enrapture Haeckel; but the flowers, as well, most of them, and above all the rose itself, towering over the rest in Ion Gheorghiu's painting.

Ambianțe de atelier: MIHAI OROVEANU
GRĂDINI și HIMERE, picturi, sculpturi și desene în reproduceri
fotografice color și alb-negru de RADU BRAUN și EUGEN LUPU





Nu-i un abuz a vorbi despre arhitectură, în legătură cu această inspirație, ce apare prevalent naturală. Nu numai pentru că epoca manierismului, a lui Vignola, încercase, tocmai ea, substituții complice, între arhitectonic și organic, ispitind, prin Arcimboldi, izbînzi curioase, pînă la construcții din fructe: din care una, mai severă, am văzut-o, cred, la Ion Gheorghiu, pe un perete al atelierului. Dar, mai important, pictura lui, potrivit unei înțelepciuni ireductibile, știe că « nu imiți ceea ce vrei să crezi »; ea se referă mereu la natură, are nevoie de ea, dar nu ca de un model pe care să-l reproducă. Ea își voiește o funcționare proprie, plină de rotunda armonie a lumii organice; dincolo de unghiul drept, de tot ceea ce este voință descărnat geometrică —, dar confruntîndu-se cu unghiul drept; impunîndu-și chiar o anume alternanță — dacă nu între etape, măcar între tablouri —, o alternanță între efuziv, tentat de puterile amorfului, și între o strictețe geometrică, pînă la angular; impunîndu-și uneori, ca un exorcism, să împingă severitatea pînă la pragul uscăciunii. Astfel, repertoriul lui de forme, care voiește să fie *natură* în chip consubstanțial, nu ca un plat reflex mimetic, impune — dincolo de imaginea nucleului organic, a cuibului, a inimii —, cristalizarea geometrică a piramidei.



Talking about architecture, as related to this type of respiration, which seems to be prevailingly natural, is by no means far-fetched. Not only because even the age of mannerism, as represented by Vignola, had tried to undertake sympathetic substitutions between the architectonic and the organic, urging, via Arcimboldi, to fairly bizarre achievements, including fruit construction, of which I think I have seen one — of a sterner aspect — hanging on a wall in Ion Gheorghiu's studio. But, even more importantly, according to an irreducible wisdom, his art is aware that you "do not imitate what you to create"; it perpetually refers to nature, which is needed not as a model to be reproduced. It strives for a functioning mechanism of its own, pervaded by the rounded harmony of the organic world; beyond the right angle, beyond whatever is a barren geometrical tendency — however confronting itself with the right angle; even self-imposing a certain alternation — if not between stages, at least between certain paintings — an alternation between, on the one hand, the effusive spirit, allured by the powers of the amorphous, and, on the other hand, a geometrical accuracy often reaching the angular modality; self-imposing, sometimes, like an exorcism, to drive his severity to the limits of barrenness. Thus, his inventory of shapes, which is meant to be nature, consubstantially, not mimetically, like a flat reflex, calls

Nu doar pentru paradoxala ei naturalitate, — un filozof ca Alain găsea că piramidele sînt tipul monumentului gata dărîmat, figura lor urmînd panta naturală a materiei ce se revarsă. Dar un efect optic cunoscut, de variabilitate, propriu piramidei, o face aptă de o dublă virtute: ea poate să pară că înaintează spre noi, sau că se adîncește într-o depărtare ce ne scapă. În pictura lui Ion Gheorghiu, efectul acesta al piramidei operează fără arguții, fără vreo retorică virtuosistică. Ca o palmă uriașă, lumea stă în fața noastră, lăsîndu-se citită cu o majestate inocentă. Și te întrebi dacă, pentru vreun zburător de arheologică *fantascienza*, pentru vreun mesager din misterioase Atlantide, piramidele înseși nu vor fi arătat astfel, — cînd prinse în arzătoare ocuri ale deșertului, cînd în albastrul mai intens și vast al planetei, care le recuperează, biruitor, peste detalii.

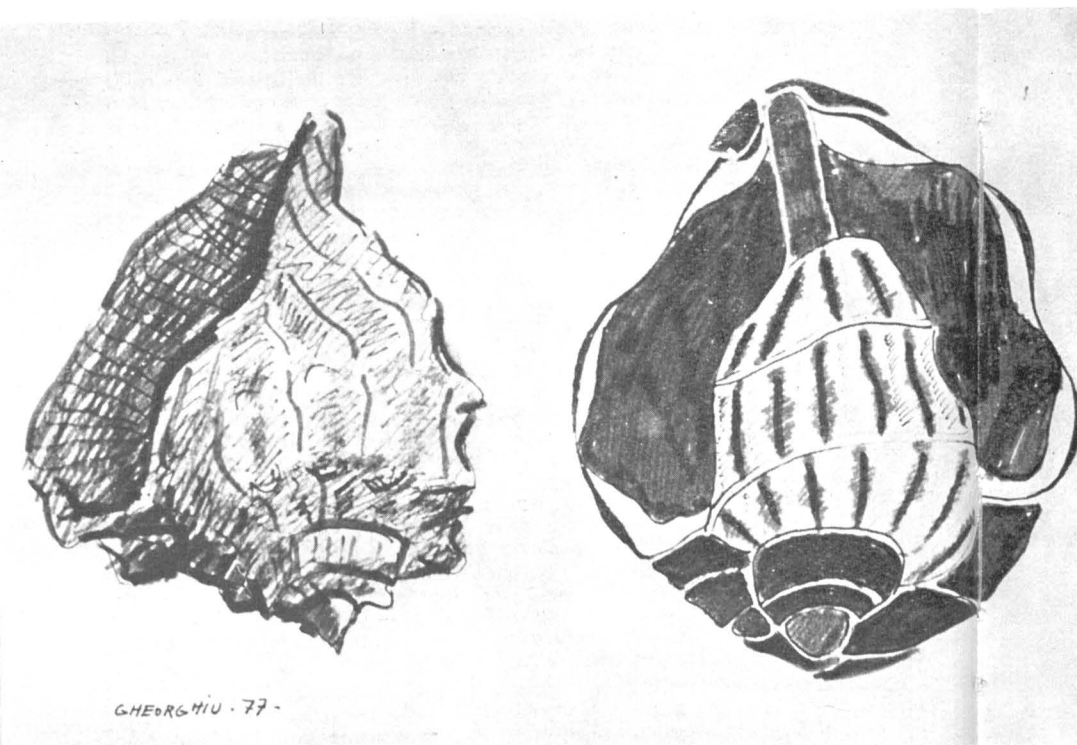
Deși, la Ion Gheorghiu, definitorie pentru regimul lui poetic nu e răceala unei depeizări ci, dimpotrivă, cufundarea participativă într-o magmă de pictură, inerent *organică*. Iată un desen oarecare, schița unor flori de iris; pe grila geometrică a hîrtiei milimetrice, — și contrastul între această regularitate, și între carnala suplețe a plantei, e nu o dată urmărit de Ion Gheorghiu; la punctul chiar unde ia naștere forma, izvorăște, cu o necesitate protectoare, fluidul unei rîuriri ce o conține. O plasmă prielnică vastă înconjură viu corpurile articulațiilor închipuite de Ion Gheorghiu. În jurul lor, ca niște rîuri resurgente, electric filamentoase, aceste pulsații spațiale dau o ireductibilă vitalitate invenției, — oricît de strict cumpănită în raporturile de culoare și formă. Interstițiile au uneori ceva din făptura prelungă a osului; dar, citit altfel, convexitatea lui poate deveni traiect lăuntric, concavitate. O formă plină — piatră? — în secțiune sumbru radioasă, ca o splendidă agată, cheamă simultan în minte ideea fructului ce și-ar desface pentru noi, într-o onirică intimitate, ființa lăuntrică.

Bachelard vorbise despre « reveria dinamică a intimității materiale ». Ea trăiește, această reverie, în pictura lui Ion Gheorghiu, care scrutează viața tănuită a fragmentului de natură —, dar nu cu prejudecata unui anume « naturalism abstract ». Și nu-l caracterizează o voință sterilă de segregare între figurativ și abstract. Jurnal interior într-un anumit sens, această pictură, — oricît ar vrea să ajungă la rezultate impersonal calificate —, întipărește impulsuri din biografia nemijlocită a artistului, senzații din înconjurimea lui cea mai firească. Un zbor de sitari izbucnindu-i în cale se traduce într-o rotire ocelată de galbenuri-aurii, un buchet de cîrcumărese, exploziv uscate, din atelier, dă siluete aerodinamice unor mase de negru. Obiecte din jur, concentrînd, ai spune căldură vitală, substanța secretă a acestei reverii dinamice, — scoici care-i intră în orizontul privirii, cînd pictează, fiind punct de pornire pentru orchestrări ce logodesc armoniosul și împungătorul; țepene turnesoluri ca niște adevărate madreporii, din care rodește cununa unor tentacule tubulare, cumulativ emergente, în desene și chiar în sculpturi. Tot ceea ce-l marchează biografic pe artist străbate, fără scrupul servil, în aceste lucrări. O pînză, la întoarcerea din America, are o duritate a negrurilor și a griurilor care geometrizează original jactanța, cu un fel de solitudine imperioasă — replică, dacă vrei, picturii lui Kline, nudă înnodare de negre palete care izolează prompt o experiență și un climat. Uneori, ca o emoție de lectură, impulsul poate veni de la un tablou, de la o operă plastică anume: o pînză orgolios rafinată, în armonia ei de griuri și de brunuri, pornește de la celebrul portret rafaelesc al lui Baldassar

for the geometric crystallization of the pyramid — beyond the image of the organic nucleus, of the nest, or of the heart. Not only by their paradoxical naturalness — a philosopher such as Alain used to consider the pyramids the type of an already crumbled monument, whose outlines follow the natural slant of the overflowing matter. But a famous optic effect of variability, characteristic of the pyramid, endows it with a two-fold attribute: it may seem to be advancing towards us, or to be sinking in a far-off distance, which we fail to perceive. In Ion Gheorghiu's painting this effect of the pyramid operates without any virtuosistic rhetoric. Like a huge palm, the world faces us, letting itself be read with a candid stateliness. And you come to wonder whether, to a flyer of an archeological fantascienza, to a messenger from some mysterious Atlantis, the pyramids themselves would have looked like that — now caught in the glowing ochres of the desert, now in the intenser and vaster blue of the planet, which redeems them all, triumphantly beyond and above all the details.

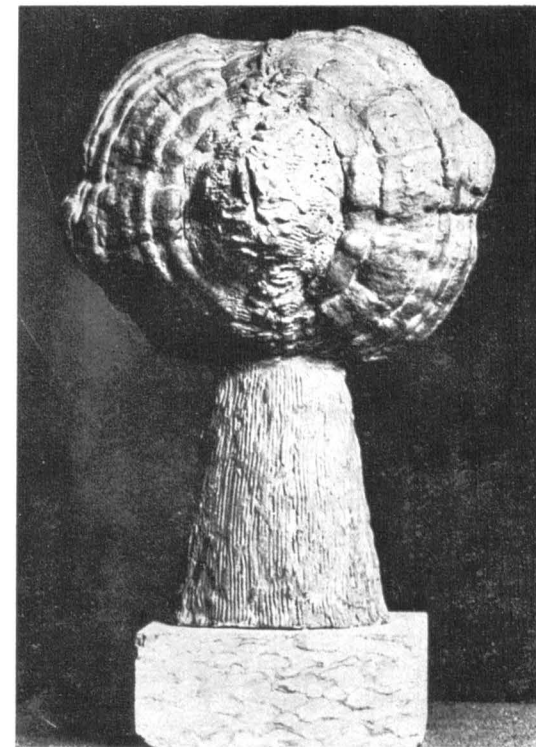
Despite all this, with Ion Gheorghiu, the defining peculiarity of his poetic keyboard is not the coldness of a sense of aloofness, but on the contrary, the participative dissolution in a pictorial magma, which is inherently organic. Here is a drawing, chosen at random, the sketch of some iris flowers: on the geometric grid iron of scale paper — and the contrast between this regularity and the carnal liteness of the plant is not infrequently rendered by Ion Gheorghiu; at the very point where the shape emerges, there gushes forth the fluid of the engendering flowage, with a paternal urgency. A wholesomely overbrimming plasma circumvents the bodies of the articulations fancied by Ion Gheorghiu, with a live force. Around them, like some resurgent electrically filamentous rivers, these special throbs lend the artist's fancifulness an indomitable vitality — no matter how strictly balanced it may be in its colour and shape inter-relationships. The interstices sometimes resemble the oblong outline of a bone; but, otherwise interpreted, its convexity may acquire an inward direction, thus appearing as a concavity. A full shape — will it be a stone — if sectioned, appears to be somberly radiant, like a superb agate, simultaneously recalling the idea of a fruit that seems to uncover its inner being for us, in a raving intimacy.

Bachelard once spoke about the "dynamic reverie of material intimacy". This reverie also lives in the painting of Ion Gheorghiu, who peers into the secret life of the natural fragment —, without the bias of a certain naturalism, though. And he is not animated by a sterile tendency towards a separation between the figurative and the abstract. Being, to a certain extent, some sort of personal diary, his painting, — no matter how much it might strive to reach impersonally qualified outcomes —, imprints some inner impulses of the artist's unmediated biography, some sensations of his most natural and immediate ambience. A woodcock flight, that suddenly bursts before his eyes in an ocellate whirl of golden yellows, a bunch of Zinnias, explosively withered in his study, outline aerodynamic silhouettes out of black masses. Objects all around, concentrating, one might say, a vital warmth, the secret substance of this dynamic reverie, — shells thrusting themselves upon his sight, while he is painting, thus functioning as a starting point for orchestrations which wed the harmonious to the pungent; stiff sunflowers like some genuine madrepores, whence the tubular tentacled crown is shooting, cumulatively emergent, in drawings and even in sculptures. Whatever marks the artist biographically, pervades these creations without any servile scruple. A canvas, on his return to America, has about it a harshness of the black and grey tinges that most originally cast the jactation geometrically with a sort of imperious solitude — a reiteration, maybe, of Kline's painting, a blank interweaving of black palettes, that neatly isolates a certain experience and a certain climate. Sometimes, like the excitement aroused by a book's reading, the impulse may be engendered by a certain painting, by a graphic work: a proudly



Castiglione, sever ca un manifest de eleganță spaniolă: tradusă original, în gamă, în severa compenetrație a planurilor, în acele rotunduri sumbre, sugrumate de negruri, — ca mînele bufante ale modelului, din portretul rafaelesc.

O încercare cum a fost momentul inundațiilor inspiră o altă remarcabilă reușită, plină de un fast onctuos și neliniștitor. Parcă din umezeala universală iese o insulă straniu înflorită; înaripări suave împing, ca într-un fel de Assunta, o alcătuire asociind dulceața feerică și o anume cruzime a acidităților. Te gîndești, în acest stil, la o superbă scenografie shakespeariană pentru « Visul unei nopți de vară ». Și insula — nacelă plutitoare, uneori diafană, îndepărtat diafană în transparențele picturii —, revine nu o dată, ca o probabilă tentatie, în această artă căutătoare a centralității, — a miezurilor în jurul cărora să se ordoneze. Uneori sculpturile înseși, în unele schițe, sînt văzute grupîndu-se astfel, concentric, ca pe o insulă. Miez în care se ghemuie un fel de putere menită unei difuzii triumfătoare, o formă de roșu mi-a sărit în ochi ca o coccinelă fantastică; dar confruntînd-o cu schițele pregătitoare, cu guașele care îi deschid drumul și cu sculptura care îi succede, seamănă mai degrabă cu o inimă ligotată. Tensiunea vitalității care asumă contrariile, a unei



refined, canvas, in its harmony of greys and browns, is inspired by Raphael's famous portrait of Baldassar Castiglione, as a manifest of Spanish elegance: originally translated, in a gamut, by a severe inter-penetration of planes, in those gloomy rounds, all stifled by blacks, — like the model's puffed sleeves in Raphael's portrait.

An ordeal like the moment when the floods came, inspires him with another outstanding achievement, imbued with an unctuous and alarming gorgeousness. It seems as if a strangely blooming island were emerging from universal dampness, suave wings are pushing forth, as in a kind of Assunta, a shape which associates a fairy sweetness with a certain mercilessness of acid substances. This makes you think of a superb Shakespearean scenography designed in the same style for "A Midsummer Night's Dream"; and the island, a floating nacelle, sometimes a diaphanous, remotely diaphanous image caught in the translucency of the painting —, frequently recurs, like a hypothetical temptation, in this art that is in perpetual search of centrality, — of the kernels round which it might structure itself. Sometimes even the sculptures can be seen, in some sketches, grouping like that, concentrically, as if on an island. A kernel

forțe care biruie, e de obicei implicită, — în ceea ce, la o privire sumară, ar părea simplă libertate ornamentală. Cîmpurile divizate cînd punctiform, cînd după figuri pufos globulare, sau șiroind precum fire de mercur, cîmpurile acestea decorative au, desigur, o tradiție care pornește din nabismul unui Vuillard, din structurile fastuos textile care au difuzat în stilul *Liberty*. Dar, dincolo de aceste precedente care rămîn, dacă nu marcate de literar, ca în cazul lui Segantini, însă prea aproape de un anume tipar de imediatețe decorativă, asemenea soluții vin, la pictorul nostru, mai degrabă prin filiera lui Braque ; care instituie și decorativului, și abilității artisanale, un rol altul, ca mijloace probînd o nouă, exemplară obiectualitate a tabloului. Sulul tapițerului, din care Braque folosește bucăți în colaje și în picturi, însemna tocmai un asemenea recurs la o demonstrativă *obiectualitate*. Dar, tot mai mult, și în cazul pictorului nostru, în aceste organizări cu accent decorativ, mai importantă decît triumful libertății asociativ autonome a artistului, al îndemînării sale — de *fabbro* —, mi se pare presiunea însăși a organicului. Care face ca un tablou pornind de la o banală salată, să defășoare niște secționări parcă marcate de florul organizării ultime a materiei. Nu trebuie, dealtminteri, extravaganța daliniană, ca să înțelegi de ce o conopidă poate fi un fecund impuls pictoric, — fotografiile unor asemenea secțiuni de materie au ceva din emoția pe care o dă creerul însuși. Această obsesie a unei naturi, nu văzută în exterioritatea ei, ci pîndită cumva înlăuntrul imposibil al straturilor meningeale, stă înscrisă ca o pecete gravă în pictura lui Ion Gheorghiu. Nu o dată, în arta modernă, ceea ce părea simplă tentație a amorului era ambiție disperată de a trece *dincolo* de separația care individuează obiectele ; pînă la această magmă, pînă la acest strat ultim, de sanguinolentă vitalitate. A purta pe pînză nu obiectele care se compun pe retina noastră, ci șiroirea însăși de cascadă, a pulsațiilor dinlăuntrul ochiului, este triumful imposibil al lui Monet, din ultima sa perioadă. Pictura lui Ion Gheorghiu, care în jurul anilor '60 părea să acuze un sens vivace al decorativului, și-a impus, ca o corecțiune, această plonjare în abisuri organice, în traiecte biologice supuse unui curent profund.

« Emoție de abis », spunea Roger Caillois, despre una din revelațiile capitale ale experienței sale interioare ; și nu « abis » în sensul unei distanțe dimensiuni metafizice, dar în sensul acestei repercutări de irezistibile ecouri, care se produc de la obiect înspre contemplator. Astfel, aceste anfractuozități ale picturii lui Ion Gheorghiu nasc un fel de vortex vital, atrag în craterul lor suav privirea. Curentul fastuos în care se scaldă alcătuirile formelor poate părea fatidic, dar el rămîne respirație vitală. S-ar putea spune, un Maelström care e benefic.

Jocul liber printre nivelele de organizare ale materiei, ieșirea din universul văzut la nivelul ochiului, pentru a propune un alt peisagism, în viscerele înseși ale materiei, reunește epitelialul, — uneori figura de păianjen, fremătoare, ca de neuron, a unor vaste compoziții — microscopicul, deci, cu vastitatea arhitecturilor pe care

in which a sort of condensed energy lies, meant of diffuse itself triumphantly — that patch of red has caught my eye like a fantastic coccineousness; but, on comparing it with the preparatory sketches, with the gouaches that anticipated it and the sculpture that ensued from it, it came to rather resemble a ligated heart. The tension characterising a vitality which is based on the assumption of opposites, an overcoming power, is, in most cases, implicit, — in what might seem, at a cursory look, a mere ornamental liberty. The fields, which are partitioned either by a punctiform technique, or by figures shaped like some spherical puffs, or else, like some downpouring streamlets of quick-silver threads, these decorative fields can, undoubtedly, be traced back to a tradition inaugurated by Vuillard's Nabisme, by the luxuriously textile structures developing into the Liberty style. But, beyond these precedents which remain, however, in case they are not marked literarily (as it happened with Segantini), too much confined to a certain pattern of decorative immediateness, — Ion Gheorghiu takes over such solutions rather through Braque's filiation; the one assigning a different role to both the decorative element and the artisan skill, turning them into means that contribute to a new, exemplary objectuality of the painting. The upholsterer's roll, fragments of which are used by Braque in his collages and paintings, actually meant nothing but such a recourse to a demonstrative objectuality. But, to my mind, the very pressure of the organic is ever more strongly felt in our painter's works, in these decoratively accentuated patternings, a pressure which is even more important than the triumph of the associatively autonomous liberty of the artist, of his craftsmanship, his fabbro quality which makes some painting — initially inspired from a common lettuce — unfold extensive sectionings, seemingly marked by the thrill of the final organization of matter. Nobody needs, as a matter of fact, Dali's extravaganza to realize how it comes that a cauliflower may be a fertile pictorial incentive, — the photographs of such sections of matter have about them the excitement the brain itself may arouse. This obsession, of a nature which is not seen in its exteriority, but somehow secretly watched from the inaccessible inside of its meningeal strata, is imprinted like a solemn seal on Ion Gheorghiu's painting. Not infrequently, in modern art, whatever seemed a mere luring of the amorphous actually proved to be a desperate ambition to transcend the demarcation line which separates individual objects from one another; up to this magma, this last stratum, of a sanguinolent vitality. To transpose on canvas not the objects that get shaped on our retina, but the very waterfall flow, coming from the inward pulsations of the eye, would have been an impossible triumph with Monet, in his last period of creation. Ion Gheorghiu's painting's which, at the turn of the fifties, seemed to embrace a vivacious sense of the decorative, has purposefully set before itself, like a correction, this plunging in organic abysses, in biological itineraries, subject to an underground stream.

"Abyss Emotion" was the name Roger Caillois gave to one of the essential epiphanies of his spiritual experience; not an "abyss" in the sense of a far-fetched metaphysical dimension, but, on the contrary, implying the repercussion of irresistible echoes, directed from the object towards its contemplator. Thus, these anfractuosités in Ion Gheorghiu's painting engender a kind of vital vortex, they attract our sight towards their suave crater. The luxurious stream in which the very being of his shapes is bathing may seem fatidical, but it still remains a vital breath. We might say, a Maelstrom endowed with a benign power.

The free play across the various organizational levels of matter, the abandon of a universe perceived at the eye's level, meant to put forth a fresh modality in landscape painting, one that scrutinizes the very bowels of matter, merges the epithelial, — sometimes the frantic spider-like image, resembling a neutron, of some of his vast compositions

le citești cosmic expandate ; prinde în desenul uriaș al lumii figura oricât de bizară a ființelor vii, — ți-aduci aminte pentru o clipă că un fourrierist, Toussenal, putuse scrie, exalta, o *Zoologie pasională*. Zbor diagonal printre stările de agregare ale lumii, dialectică a rarului și a densului, — pentru a parafraza titlul unui tratat curios al lui Bacon —, complementară alăturare a densității ultime, împungătoare, și a fluidei expansiuni, toate trasează un drum de curajoasă cunoaștere.

Nici o mirare că în acest repertoriu voluntar, în aparență numai limitat, dacă-ți citești îngust, fără un sens al relației universale, nici o mirare dacă pictorul poate echivala motive cu o vastă încărcătură tradițională. O piesă, de pildă, vastă, cu ceva dintr-un incredibil agregat spațial : o liniște de plajă ocră aurie susține diagonală unor forme despărțite și totodată chemându-se. Sub negruri trepidează un bîzîit de bondar violet, tonurile clare se înfoaie într-o arhitectură solară, și sigură și generoasă. E un ritm senzual, de opulență fără zadarnic abandon. Cu gîndul la meșterii trecutului, eu am numit-o, în opera lui Ion Gheorghiu, *Marea Odaliscă*. Iar altă pînză, de griuri magnific austere, în care dispersiunea lamelelor colorate devine grandioasă, ca un pavaj de galaxii, desfășură totuși o nesfîrșită delicatețe, de rozuri tandre, ascunse la limita dintre zonele sumbre. Ion Gheorghiu îmi povestește că a pornit de la amintirea unor tablouri de Terborch, a micilor sale figuri în picioare. Dar nimic din fragilitatea Olandezului, dimpotrivă o impresie de bătrînețe a pietrelor, netă, francă, în aceste urme, în acest grafism ca de ferigi, fosilizat pe mari frunze din ere fără vîrstă. În cea mai severă funcționare a tabloului se insinuează vaste conotații metaforice.

Este, la Ion Gheorghiu, un barochism esențial, al neliniștii care nu se lasă zăgăzuită de convențiile clasificatorii, care calcă logica separațiilor timide. Iată de ce această pictură care se vrea strict pictură nu ezită să cheme, într-o dezvoltare firească, perfect inteligibilă, sculptura, nucleele tablourilor trec pe axe hieratice, într-un fel de himerică, oraculară pregnanță ; un hieratism al axului median și totodată o girație pe care ele par s-o propună. Așa cum tablourile înseși, axul lor secret sau explicit, comportă, în ferma lor limpezime, o girație, un sens de înșurubare eliptică sau circulară. Evoci în preajma lor, — pentru că vorbeam despre barochism esențial — planurile edificiilor care sînt marile îndrăzneii ale lui Borromini, vertijul eliptic al plafoanelor de la Sant'Ivo alla Sapienza ori San Carlo alle Quattro Fontane, și tot ceea ce pregătește anamorfozele viitorului. Ca pe o tijă neclintită, pe axul drept al acestor tablouri, ai simți legându-se, concentric, universul.

DAN HĂULICĂ

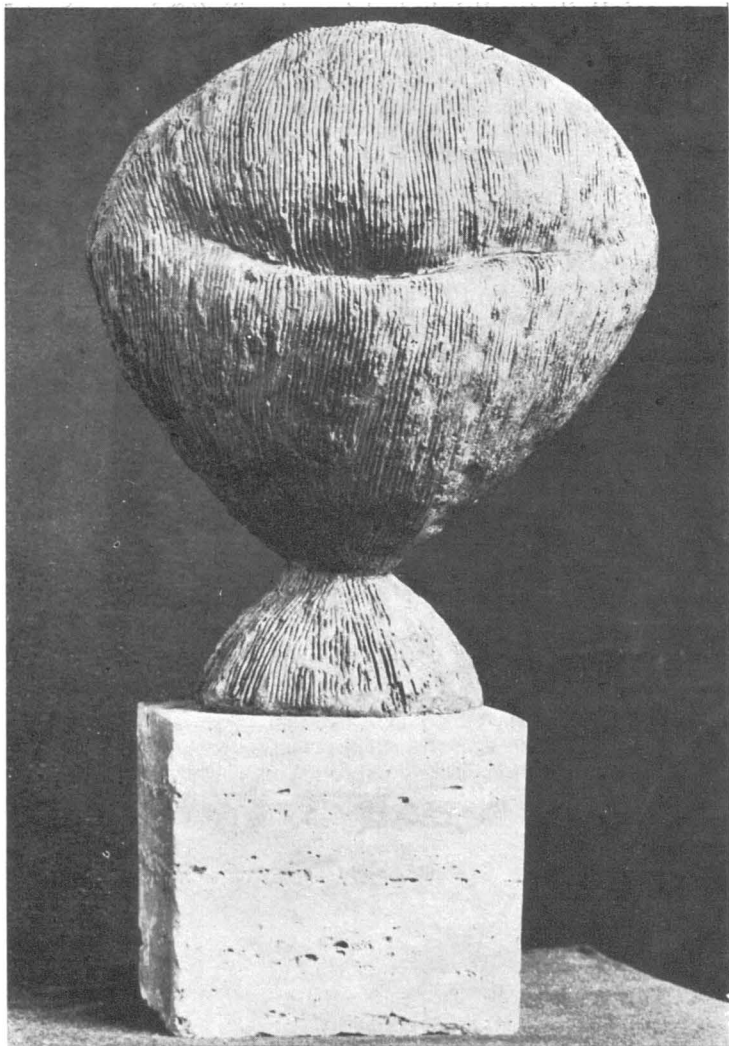
— the microscopic, therefore, fusing with the amplitude of architectures which you perceive as cosmically expanded; in the world's magnified picture it captures the most singular appearance of living creatures, — and one recalls, for a moment, that a Fourierist, Toussenot, could write an exalted "Passional Zoology". The diagonal flight across the aggregation states of the world, a dialectics of the rare and the dense — we were to paraphrase the title of a rather bizarre treatise belonging to Bacon, — a complementary association of the ultimate, pungent density with the most fluid expansion, all this is a projection of an itinerary of bold cognition.

No wonder that, in the frame of this deliberate repertoire, which would appear to be limited, only if narrowly interpreted, without taking into account the sense of universal relationship, no wonder that the poet is able to equate motifs charged with a deep traditional contents. Here is, for instance, a vast painting, which has about it something of an incredible spatial aggregate: the calm of a golden-ochre beach upholds the diagonal axis of some shapes that are concomitantly parting and merging. Under the shades of black one feels a vibration of violet like some bumble bee's buzzing, the clear hues bloom in a kind of solar architecture both definite and generous. The rhythm is sensuous, of an opulence totally deprived of futile abandon. Thinking of the great masters of the past, I have called this, as expressed in Ion Gheorghiu's work, *The Great Odalisque*; another painting, dominated by magnificently austere greys, in which the dispersion of colour lamellae becomes grandiose, like a galaxy pavement, unfolds, nevertheless, an infinite delicacy of tender pinks, hidden at the very limit of the sombre areas. Ion Gheorghiu told me he started from the recollection of some of Terborch's paintings, with their tiny standing figures. But nothing is left of the Dutch painter's fragility, on the contrary there is an old-age, neat and frank impression created by the stones traceable in these strokes, in this graphicalness, — a fern-like network, fossilized on some huge leaves from time immemorial. Metaphorical connotations are creeping in the severest part of the mechanism of this painting.

We can speak, with reference to Ion Gheorghiu, about a kind of essential baroque, sprung from an anxiety which classifying conventions cannot ever check, as it infringes the logic of timid separations. That is why this painting, which strictly strives to be painting is as daring as to appeal, in a natural, perfectly intelligible way, to sculpture; the nuclei of the paintings are transferred on hieratic axes, into a kind of chimeric, oracular pregnancy; a hieratism of the medial axis coupled with a gyration which they seem to set forth. In the same way in which the pictures themselves, their secret or explicit axis, imply by their clear-cut transference a kind of gyration, the feeling of an elliptical or circular screwing. In their vicinity you are likely to recall —, as we already mentioned that essential baroque — the designs of the edifices that materialize Borromini's great audacities, the elliptical vertigo of the ceilings of Sant'Ivo alla Sapienza or San Carlo alle Quattro Fontane and whatever foreshadows the anamorphoses of the future. Round the firm axis of these paintings, like a moveless stem, you can feel the universe swinging concentrically.

DAN HĂULICĂ

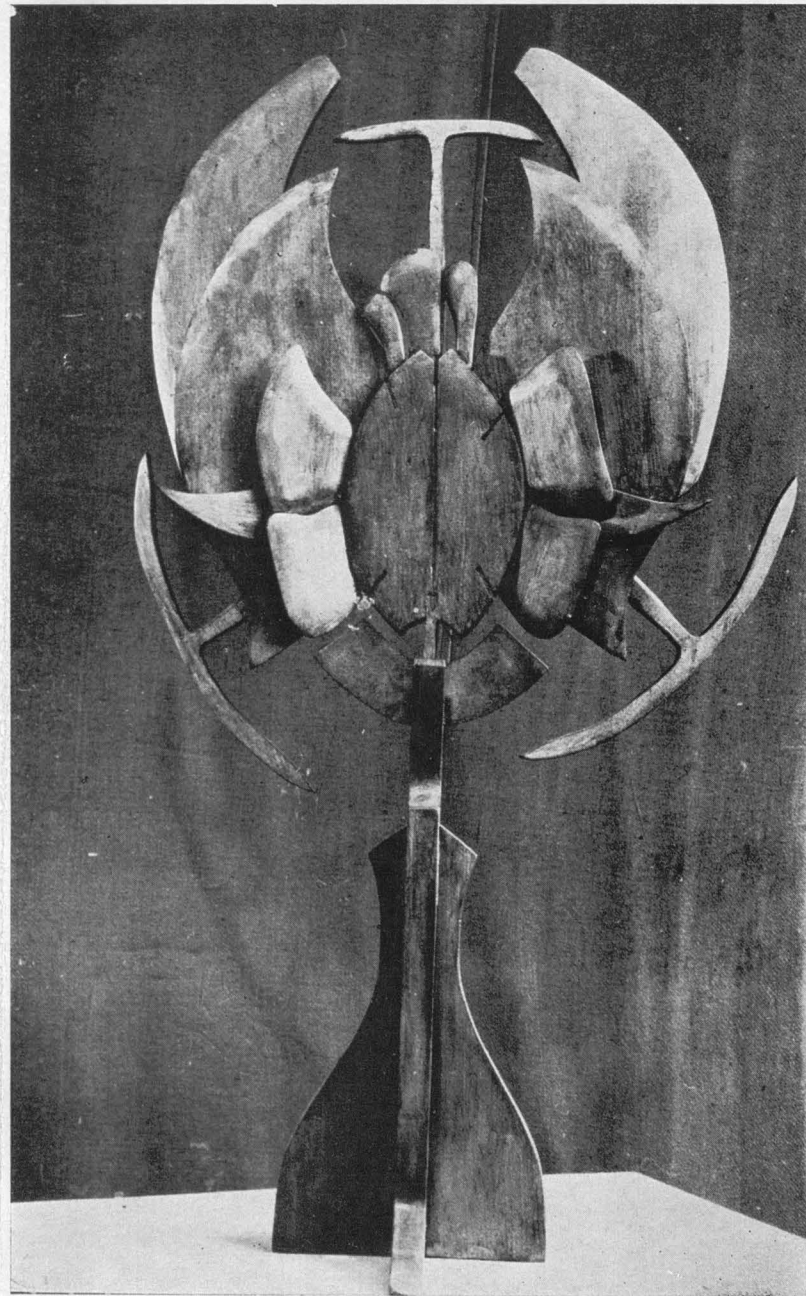
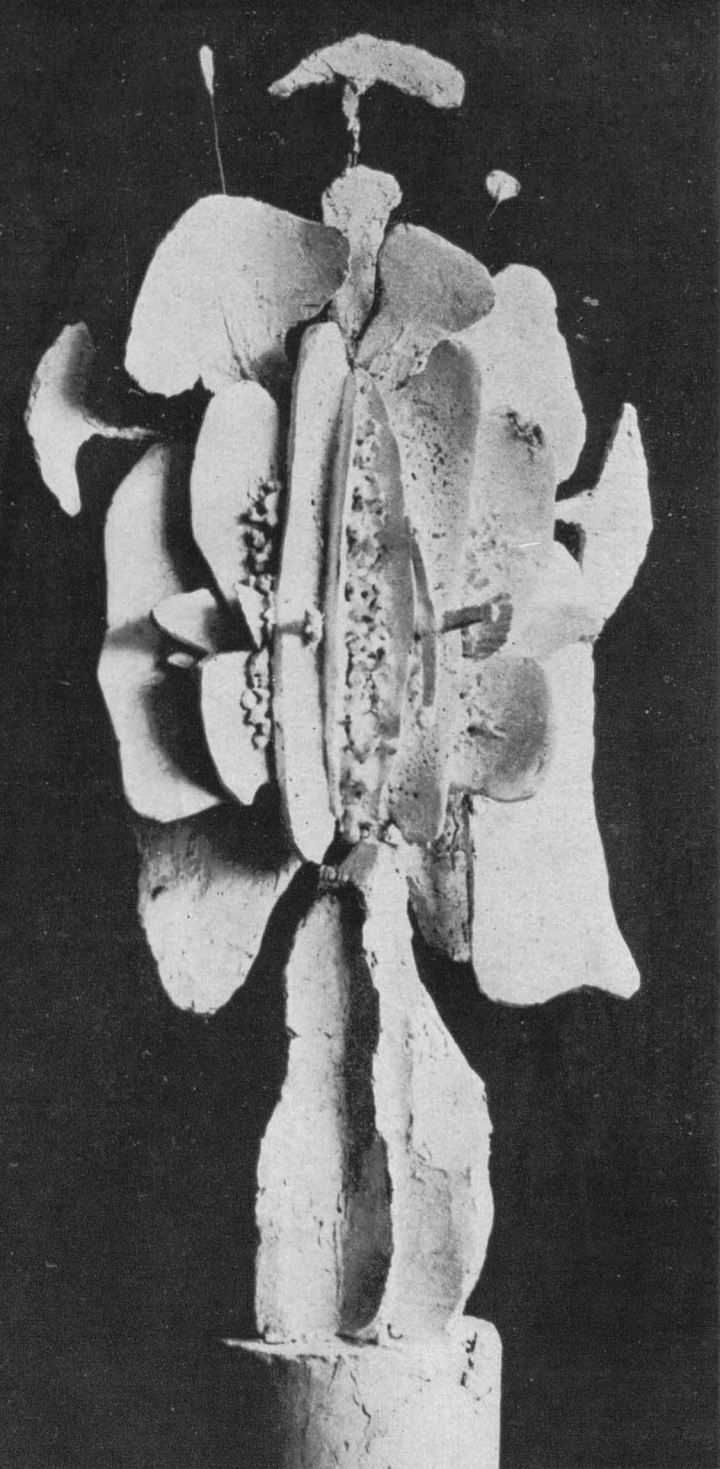
Translated from the Romanian by RADU R. ȘERBAN



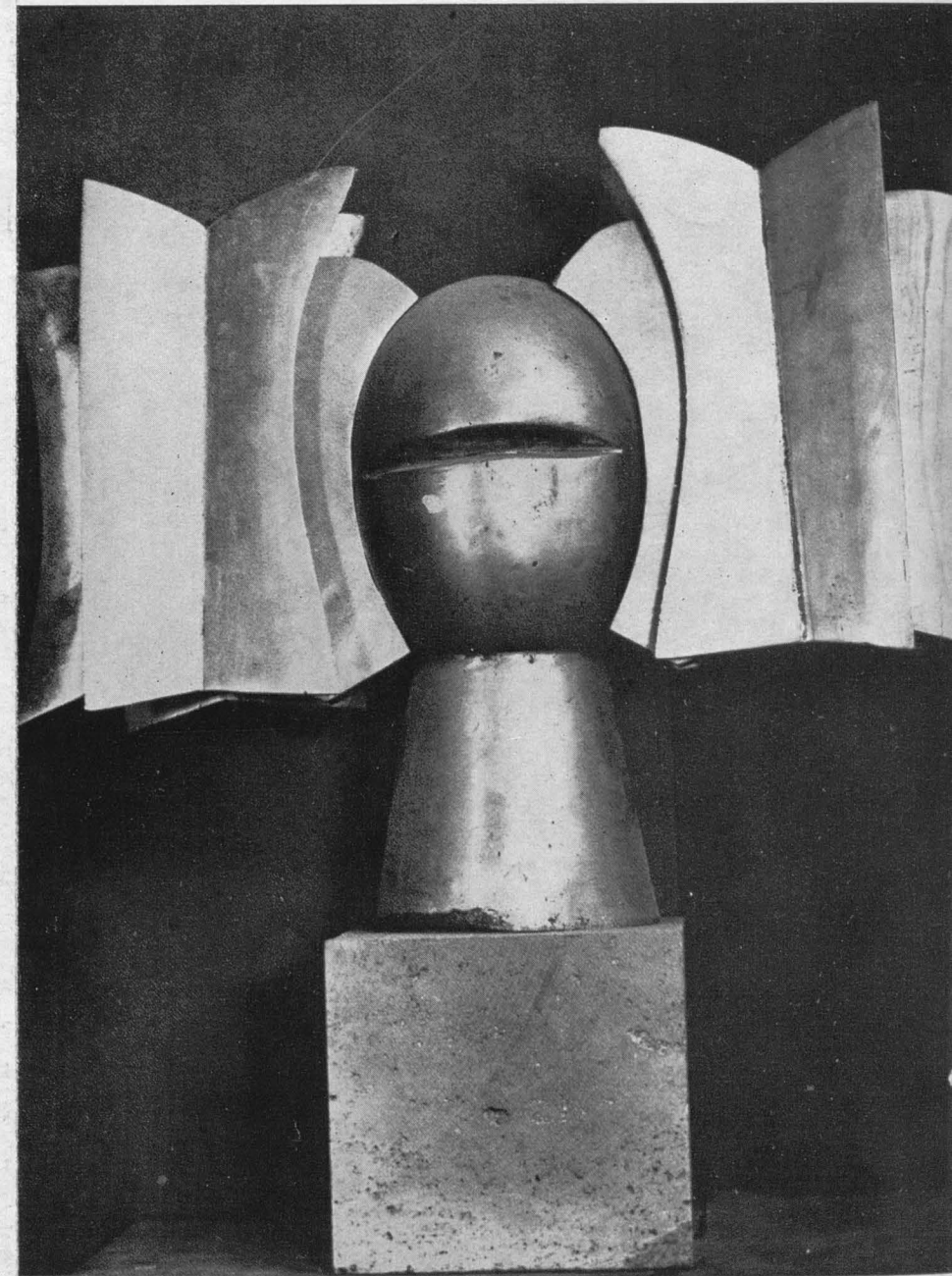


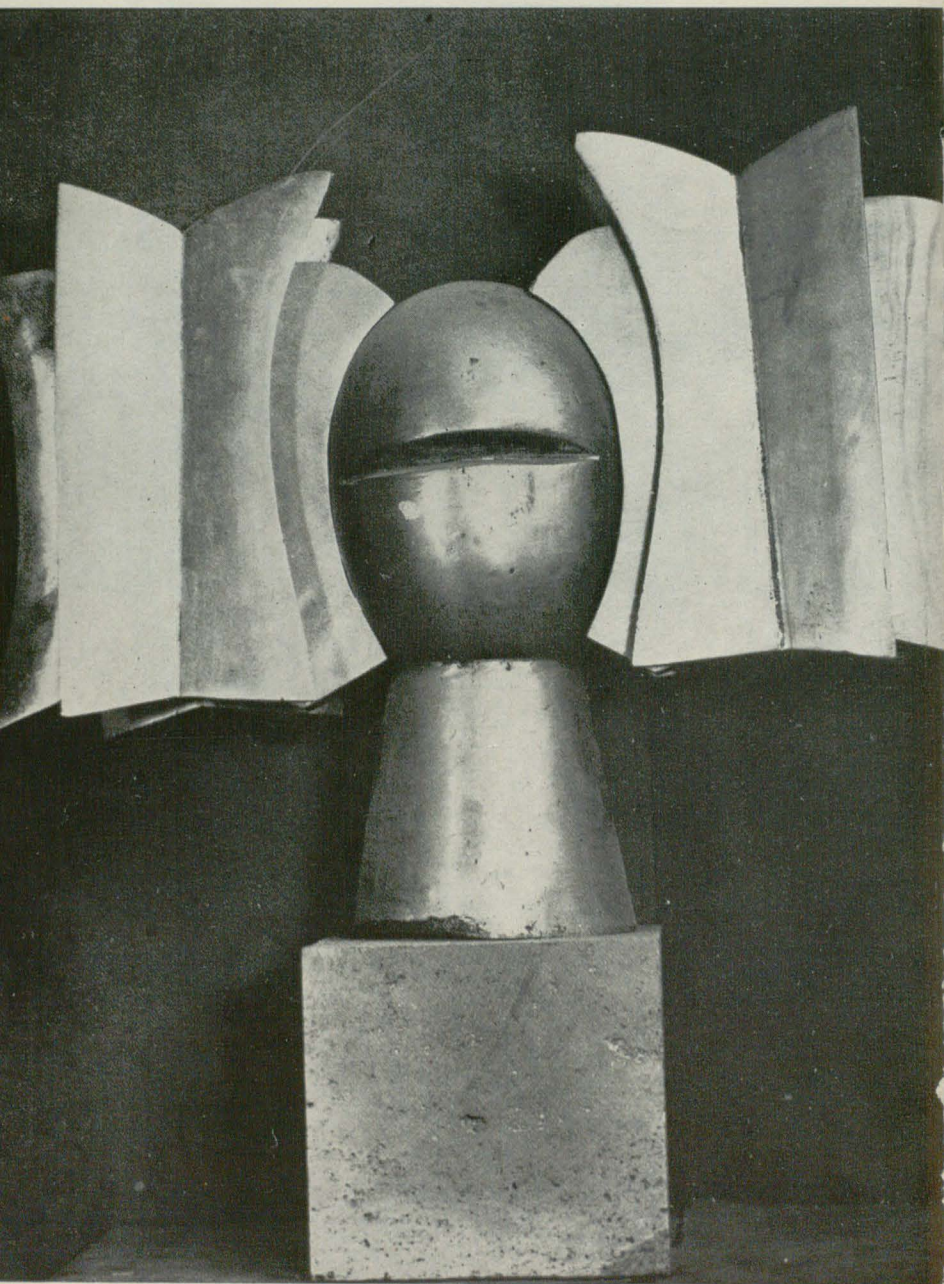






<https://biblioteca-digitala.ro>







ITALO SVEVO

Opera lui Italo Svevo, de la a cărui moarte au trecut cincizeci de ani, reflectă în structurile sale transfigurarea unei literaturi a *crizei*, dar și efortul estetic de a declina contururile unui erou nou. Scriitorul italian putea să anticipeze, cu câteva decenii, tematica *alienării*, nucleu iradiant al romanului modern, și să reafirme primordialitatea osmozei între viață, dramatismul ei, și literatură.

Incontestabil apare astăzi exegeților literari faptul că, în narativa europeană, Italo Svevo este primul reprezentant al puternicei crize care s-a manifestat în cultura continentului copleșit de istorie și de arte, la sfârșitul secolului trecut, concretizată în epuizarea experienței pozitivistice, în reafirmarea unui pronunțat individualism. Reluând o teză a lui Auerbach relativă la înlocuirea experimentalismului naturalist prin experimentalismul psihologic, prin descoperirea tehnicii multiplei reflectări a conștiinței, cercetătorii atenți ai operei lui Svevo au putut demonstra că scriitorul italian este un precursor al prozei analitice moderne, personajele narațiunilor sale anticipând comportamentul complex și sinuos al eroilor literari ai unor scriitori ca Joyce, Kafka, Musil ori Virginia Woolf.

Acela care nu și-a pierdut niciodată speranța în realizarea sa ca scriitor: « ... dincolo de condei nu există salvare ... », prieten apropiat, pînă la identificare, al lui Joyce, și-a confundat viața cu opera, iar în *cazul* său estetic (așa cum o va declara și Eugenio Montale), nu se poate stabili distincția de graniță între om și creatorul de artă. Într-adevăr, la Italo Svevo există continuă stabilirea fermă a raportului între propria experiență existențială și demersul artistic, relația om-scriitor fiind echivalentă cu conexiunea literatură-autobiografie.

Nucleul poeticei sveviene îl constituie centrul antinomic al raportului subiectiv-obiectiv, pe care mulți cercetători îl văd generat de apropierea psihanalizei lui Freud, deși *Senilità* este publicat în 1898 cînd, practic, teoria freudiană nu circula, cu toate că romanul principal, *Conștiința lui Zeno*, putea să fie considerat de un exeget avizat ca Domenico Spagnoletti drept « primul document narativ important care ține seama de influența psihanalizei în literatură ».

nu există salvare »

Încă din *O viață* se pot releva, în germene, *constantele* narativei sveviene = tendința spre analiza integrală, dubiul, neliniștea, boala, bătrânețea, moartea precum și o anticipare a alienării existențiale, o imposibilitate a eroilor de a se însera în existența « celorlalți », imposibilitatea comunicării. În folosirea tehnicii monologului interior, boala și obsesia morții pot deveni forme de cunoaștere.

În *Senilitate* se poate descifra accentuarea densității vitale și a concentrării narațiunii în jurul motivului dragostei și al bătrâneții psihice, iar în *Coscienza di Zeno* se poate sublinia existența structurilor narative eliberate de « formele » canoanelor tradiționale, o anticipare a tehnicilor narative ale operei *aperta*, a căutării timpului pierdut, evaziunea într-o realitate-simbol, construită grație virtuților imaginativ-creatoare ale memoriei. În caleidoscopul interior al literaturii lui Italo Svevo se coboară către straturile ultime ale sufletului uman pe scara introspecțiunii.

S-a scris despre Svevo ca despre un Proust italian. Se va adăoga de către exegeți și Joyce, pentru alcătuirea unui triumvirat al modernismului expresiv, dar este cert că există diferențieri esențiale între prospețimea neșlefuită a prozei lui Svevo față de « simfonismul » proustian sau de construcția prozei joyciene apropiată de muzica dodecafonică.

Svevo s-a putut apropia de Pirandello prin apartenența la o sensibilitate europeană, prin aceeași atitudine în abordarea raportului individ-existență, prin relevarea sentimentului copleșitor al relativității, prin reflecția care descompune imaginea, prin descoperirea mutației umane în numeroasele sale ipostaze, prin tentativa de a fixa fluxul neîntrerupt existențial într-o formă.

Italo Svevo a demonstrat totdeauna o solidă coerență artistică, în centrul creației sale aflându-se criza unei orînduirii, conflictul individ-societate generator al fenomenului alienării, prezența analizei și a introspecției în abordarea psihologilor tipice, dimensiunea tragică a existenței. Opera sa face din propria autobiografie o dramă existențială care transcende individualul spre universal.

ALEXANDRU BALACI

EUGENIO MONTALE

despre

SVEVO

Ultima amintire despre Italo Svevo¹ datează din primăvara trecută: cînd scriitorul triestin a ținut să vină la Florența pentru a-și saluta personal prietenii, care intenționau să-i dedice un număr întreg din tînăra lor «Solaria». Așadar, iată că, într-o bună zi, i-am văzut silueta îndesată, robustă, dar deja gîrbovită, trecînd pragul acelei redacții prin care, în decursul a douăzeci de ani, s-a perindat cel puțin jumătate din cea mai bună și cea mai proastă literatură italiană. Fără a nedreptăți pe cineva, trebuie, totuși, să admitem că, dintre toți, el a rămas pînă astăzi oaspetele cel mai de seamă al revistei. În mijlocul tinerilor, Svevo se simțea la largul său: aprecierea de care se bucura printre noi, insuficientă și întru totul inferioară meritelor sale, este legată pînă astăzi de destinul și de capriciile grupurilor literare. Iar prima scînteie a recunoașterii sale în Italia a pornit, cu ani în urmă, tocmai de la un grup, mai degrabă de prieteni decît de artiști, conduși de un țel comun: grupul strîns în jurul ziarului lui Lodovici «Il Quindicinale», în primul și ultimul său semestru de existență. Semnele înțliului omagiu italian adus lui Svevo pot fi aflate în «L'Esame» din noiembrie 1925 și în primele numere din «Il Quindicinale»: mă refer la acel prim omagiu prin care, luînd în discuție întreaga operă a scriitorului, s-a încercat încadrarea ei în epocă și definirea valorii sale esențiale. Un omagiu, țin minte, prolix și totodată grăbit: trebuia să o luăm înaintea «descoperirii» franceze a lui Svevo, despre care promisem știre cu cîteva zile înainte, de la unele persoane bine informate. Dacă un asemenea ajutor venit de peste munți nu putea decît să ne bucure, deoarece antrena și cele mai prestigioase nume de la noi, totuși nu încape nici o îndoială că nu ne-ar fi plăcut să vedem confirmată — din cauza unei întîrzieri — străvechia și motivată preferință pentru lucrurile «de import».

¹ Articol publicat la 23 septembrie 1928 în „La Fiera Letteraria”.

Treaba a continuat apoi cît se poate de bine : campania a pornit aproape simultan în revistele noastre și în revista franceză « Le navire d'argent », coincidență care ar putea părea și care, poate, a și fost rodul unei înțelegeri, dacă nu la propriu, atunci într-un sens mai profund și mai sincer. Reacțiile italienilor la articolul lui Crémieux, reluat de multe ziare străine, au fost nenumărate și interesante, neoprindu-se numai la cele scrise. Ba, dimpotrivă, tocmai acestea s-au arătat evazive, polemice, lipsite de informații directe, și convingătoare poate doar pentru cine avea interes să răspundă cu un *fin de non recevoir* caldelor aprecieri franceze. Adevărul este că arta lui Italo Svevo, care nu e lipsită de defecte, dar care nu este niciodată mediocră, impunea un examen de conștiință prea imperios pentru mediocritatea lumii noastre literare. În această lume, obișnuită cu o scară de valori acomodantă și maleabilă ca gumilasticul, autenticitatea și angajarea lui Schmitz distonau și jigneau asemeni unor dojeni venite din alte timpuri : era mai convenabil să-l ignore, să se îndoiască de el, să-i reproșeze rasa, să-i corecteze gramatica : singurul lucru prin care unii (nu toți, și nici măcar prea mulți) dintre scriitorii « oficiali » îi erau, poate, superiori.

Italo Svevo—de ce să n-o spunem?—a suferit din pricina acestor aprecieri : om modest și de modă veche, Svevo era pe deplin convins că putea primi observații utile și povește pînă și de la ultimul dintre gazetărași. Sfaturi nu a primit, laude însă da, și tot mai mari, de la recenzorii săi și îndeosebi de la cei tineri. Trecînd peste cîțiva redactori de note critice, capabili să egalizeze printr-un elogiu indiferent pe autorii cei mai inegali, nu pot să nu amintesc, între altele, articolele lui Solmi, Franchi, Consiglio, Ferrata, Frank, Piceni, care au făcut un pas înainte în înțelegerea scriitorului triestin ; deocamdată, însă, contează prea puțin dacă unii dintre acești tineri, concentrîndu-și atenția exclusiv asupra cărții celei mai desăvîrșite a lui Svevo — *Senilità* —, au contribuit la menținerea unui clișeu de

care cel dintâi responsabil sînt, poate, eu însumi. În realitate, Svevo cel evoluat și complex trebuie căutat în cartea sa mai puțin distractivă și mai puțin înaripată, *Conștiința lui Zeno*, o vastă comedie umană, nu lipsită de unele pagini obscure, dar plină de o experiență de viață și de o autenticitate a trăirilor fără egal în proza italiană a ultimilor ani. Să nu credeți că voi da aici lui *Zeno*, cum s-ar putea întâmpla, o interpretare «subterană»; deși construită pe mai multe nivele și chiar sfîșiată de jocul «bovarismelor», cartea, asemeni celorlalte romane sveviene, se pretează perfect la un elogiu mai accesibil. Voi spune, așadar, că aici scriitorul este de neîntrecut în făurirea unor personalități închegate, figuri autonome care dăinuiesc mult în amintire: așa au fost Annetta Maller, Francesca și Macario din *O viață* (care de 35 de ani își așteaptă retipărirea), Brentani, Balli, Angiolina și Amalia din *Senilitate*; așa sînt Zeno, Guido și, îndeosebi, Augusta, din *Conștiința lui Zeno*.

Dar aici, în fața caracterului complex al Augustei Malfenti, rămîi pe gînduri. Italo Svevo a fost, fără îndoială, un scriitor italian, dacă a fi italian înseamnă (și chiar înseamnă!) să te naști la Triest din mamă italiancă, să-ți petreci în acest oraș cea mai mare parte din viață, să-ți scrii cărțile în italienește, să-ți dedici cea mai tainică înflăcărare a tinereții cauzei irredentismului nostru. Acum, după atîtea critici favorabile, cu greu l-am mai putea scoate pe Svevo din cadrul firesc al țării și al vremii sale. Crémieux a sezisat (în recenta sa *Panorama*) întrepătrunderea acestei arte cu însăși regiunea care i-a dat viață și grai: limbajul romanelor sveviene, lipsit de rădăcini literare, n-ar putea fi prins în neliniștea lui muzicală sau în încetineala sa blîndă și ademenitoare (*Zeno*) fără o referire constantă la graiul colorat din regiunea Venetiei. Naturalismul *sui generis* al unui roman ca *Senilitate*, cu perspicacitate observat de unii critici, vine să lumineze tocmai acel caracter pe care eu nu am știut să-l definesc altfel decît printr-o vagă raportare la izvoarele profunde ale melodramei secolului trecut; și să nu uităm că, vorbind despre *Zeno*, unii au mers mai departe decît indicațiile lui Crémieux, ajungînd pînă la Goldoni.

Fie, însă, și altfel: căci, dacă aceste aprecieri îl scot, cu dreptate, pe Svevo dintr-o prea nebuloasă zonă «europeană», încă și mai numeroase sînt interpretările străine care se referă la valoarea universală a acestei arte. Dintre, ele ultimele mai însemnate care mi-au căzut în mînă, de exemplu, cea a lui Juan Chabás în «*Revista de Occidente*» și a lui André Thérive în «*Opinion*», situează arta lui Svevo, în modul cel mai convins cu putință, în afara oricărui cadru, într-un nimb neclintit și autosuficient.

Cum se explică acest fapt? Nu este de ajuns să facem apel la caracterul individualizant al artei autentice, deoarece experiența, poate empirică,

dar nu și zadarnică, arată zilnic ce opreliște serioasă înseamnă pentru poezie o barieră lingvistică, o graniță. Așadar, este, poate, cazul să amintesc că poetului care a creat figura Augustei Malfenti i-au fost necesare o seamă de intuiții critice și de interese pe care majoritatea literaților noștri nici nu și le pot imagina. Acesta este *acel* Svevo care ne vorbea cu excepțională pătrundere despre Meredith, despre James și despre atâți străini, pînă la recentul Kafka; *acel* Svevo care urmărea scrierile tinerilor cu o luminată simpatie și se uimea, ca să dau exemplu, că *Păcatul* lui Boine¹ nu are cititori, că Enrico Pea trece drept un « toscan » oarecare și pe deasupra și fragmentist; *acel* Svevo care s-a bucurat de verdictul Bagutta² și care a urmărit, înaintea atîtora, hoinărelile poetice ale lui Giovanni Comisso.

Era, așadar, un critic? Poate că nu, cel puțin în sensul obișnuit al cuvîntului: era un bun italian și totodată un bun european, credincios vremii lui și mai credincios încă amintirilor tinereții sale din secolul trecut. În geniul lui Svevo există amprenta puternică a secolului al XIX-lea, amprenta unui neam de constructori: cînd, din fericire, constructivismul nu devenise încă un program polemic și, poate, cel mai ridicol dintre programe.

Din timpurile noastre vechi, scriitorul a moștenit, neîndoielnic, bonomia caracteristică lui, modestia în viață și puritatea convingerilor. Cînd a crezut că recunoașterea literară nu avea să-i mai vină niciodată, în deceniile dintre 1900 și 1920, a ajuns pînă la a-și nega paternitatea asupra romanului *Senilitate* (acum trei ani, nici chiar editorul Vram nu-și aducea aminte să-l fi publicat vreodată!); totuși nu a încetat să-și țină urechea trează la tot ceea ce se schimba pe lume: fără ca de dragul « lumii » să-și uite națiunea și orașul. De aceea Triestul lui Svevo, realist și viu precum Dublinul prietenului său James Joyce, este în același timp concret și imaginar, exact și totodată larg simbolic. El este portul omului modern, sfîșiat de toate contradicțiile și sclav al propriei implacabile lucidități: portul, sau unul dintre porturile vijelioasei mări a instinctelor și a posibilităților, mare care ne tîrăște în vârtejul ei. Acest oraș, singurul care apare în opera scurtă dar densă a scriitorului — trei romane și două nuvele mai însemnate: *Vin generos* și *O glumă reușită* — pecetluiește unitatea acestei opere într-un cadru ce numai la o privire grăbită poate părea restrîns. Nici romanul la care Svevo începuse să lucreze, *Bătrînul* — continuarea la *Zeno* — nu urma să se sustragă metodei lui care consta în dilatarea pînă la o semnificație maximă a unui « dat », aparent nesemnificativ.

¹ Giovanni Boine și următorii, Enrico Pea și Giovanni Comisso, scriitori italieni de la începutul acestui secol.

² Premiu literar anual, pentru proză, instituit la Milano, în 1927.

ficativ, fără, însă, a-l controla din afară. Or, tocmai în această posibilitate, care permite poetului transfigurări pe care le-am putea numi invers proporționale cu puținătatea pretextului, cred eu că trebuie recunoscută tinerețea nepieritoare a realismului.

Romanele lui Italo Svevo, și îndeosebi *Senilitate* și *Zeno*, vor trăi: o asemenea certitudine îi mîngîie pe prietenii scriitorului dispărut, în acest ceas care le întunecă atît de tare sufletele. Iar alături de cărți, va trăi, ca să le vegheze, imaginea unui artist sincer și a unui domn din alte vremuri, va trăi pentru a ne da o învățătură de o gravitate cu atît mai neliniștitoare cu cît el nu a știut și a refuzat, de-a lungul atîtor ani, să recurgă la expediente și la artificii seculare ale retoricilor noastre.

În opera lui Svevo putem afla «scrieri minore¹», dar niciodată *nugae*² mai mult, în cazul de față, cititorul își va da seama că povestirile adunate în acest volum sînt strîns legate de operele majore ale romancierului și dovedesc o viață lăuntrică, o patimă de desfășurări care trezesc uimire.³ Ultima vîrstă a omului, bătrînețea, iluziile, maniile, fobiile, primejdiile pe care ea le comportă, sînt materia aproape exclusivă a povestirilor. O materie rară pentru orice literatură și încă mai rară pentru literatura noastră, îndeosebi dacă scriitorul, cum este cazul aici, renunță să se mai ascundă în spatele unor atitudini convenționale, unor atribute venerabile și al unor paradigme morale, și înfruntă deschis toate dificultățile subiectului. În povestirile care prin biografism amintesc de experiența lui Zeno și de întîmplările reale ale lui Svevo, această materie capătă tonurile unui *humour* cu două tășuri, care cedează rareori în fața evocărilor muzicale ale timpului pierdut: rezultatele sînt *Vin generos* și *O glumă reușită*, nuvele care au convertit la arta scriitorului triestin un mare număr de nehotărîți; în unele pasaje, însă, din *Povestea bunului bătrîn* și din *Bătrînul*, timpul, această fatalitate a romanului modern, capătă o cu totul altă greutate. Citesc un fragment inedit, publicat aici într-o versiune schimbată și, desigur, ulterioară: «Așadar voi lăsa în pace viitorul, care mă preocupă prea puțin. Voi trăi între trecut și prezent, în acel timp amestecat care le este dat numai oamenilor; oamenii, însă, nu au habar de asta și vorbesc în temeiul unei gramatici a timpurilor pure, utilă numai animalelor, care se luptă, trăiesc și se înspăimîntă doar în prezent. Pe om, disperarea îl

¹ Este vorba despre volumul de scrieri minore ale lui Italo Svevo pe care editorul Morreale îl publică la Milano în 1929.

² Fleacuri (lat.)

³ Notă introductivă la *Povestea bunului bătrîn* și a fetei celei frumoase Aprilie 1929

cuprinde din toate părțile, iar prezentul său este îndeajuns de lung pentru a-i da răgaz să-și smulgă părul din cap.»

Italo Svevo atinsese vârsta necesară pentru a-și traduce în faptă concepția despre « timpul amestecat ». În martie 1927, scria în prefața la noua ediție a romanului *Senilitate*: « Chiar și pe mine, care acum știu ce este adevărata bătrînețe, mă amuză uneori faptul de a fi atribuit acestei vârste un exces în iubire ». Cu toate că prin aceste cuvinte Svevo a vrut să lase impresia că se simte « au-dessus de la mêlée », este cât se poate de evident că anii bătrîneții lui nu au fost deloc lipsiți de iubire — de o altă, mai nobilă iubire. Dimpotrivă, ceea ce te izbește în ultimele pagini ale lui Svevo — pagini scrise de un om trecut de 65 de ani — este tocmai răscolitoarea sete de viață care le animă, capacitatea de a lua totul de la capăt și de a repune totul în discuție. În ultima vreme, critica italiană a vorbit mult și cu tot mai multă pătrundere despre cele trei romane ale lui Svevo, ierarhizîndu-și aprecierile și exprimîndu-și preferințele (inițiala mea predicție pentru *Senilitate* a fost primită atît de bine încît s-a transformat repede într-un inacceptabil poncif); ceva ce, însă, numai puțină lume a observat, este excepționala spontaneitate cu care se prezintă în literatura noastră — și printr-un singur om: Svevo — întreaga curbă care duce de la romanul naturalist al secolului trecut pînă la integralismul celei mai recente proze europene de o oarecare valoare. Cu toate că nu pot trece cu vederea motivele care ne îndeamnă să subsumăm primele romane sveviene unui naturalism *sui generis*, deși știu cît de provizorie este compararea comediei umane a lui Zeno cu alte forme de analiză, proprii literaturii străine din ultimii ani, cred, totuși, că există ceva adevărat și viabil în această apropiere. Firește, nu numai aici, în această parabolă de trei decenii se află miezul operei scriitorului, ci, mai degrabă, în prospețimea arzătoare și frustă a acestei experiențe, în tonalitatea atît de independentă și de « a noastră » în care a vrut și a știut să se exprime. Voi spune limpede și încă o dată, pentru a mă angaja pînă la capăt: Italo Svevo a fost cel mai mare romancier pe care l-a dat literatura italiană de la Verga încoace. Și, poate, acesta n-ar fi atît un merit, dacă semnificația și actualitatea scriitorului nu ar depăși barierele prozei noastre actuale într-un chip mult mai profund decît o fac premiile, recunoașterea oficială și alte zgomotoase forme de publicitate. Sînt sigur că această constatare poate displace numai acelor literați de profesie ori teoreticieni al căror naționalism este pe cît de îngust, pe atît de umilitor pentru țara noastră. Din fericire, numărul acestora scade mereu și, după cum aud, chiar în plutonul lor încep să răsunе strigătele convertiților și palinodiile.

Cred că motivul principal¹ pentru care *Conștiința lui Zeno* a trecut neobservată în 1923 este următorul: cartea, tipărită pe cheltuiala autorului, sub un nume necunoscut și de către un editor nu prea însemnat, n-a fost citită de nici unul dintre cei (criticii) care conduc opinia publică în materie de literatură. Pe atunci existau destui critici, mai mulți chiar decât astăzi, iar articolele din pagina a treia puteau, cu adevărat, să consacre un scriitor. De îndată ce s-a făcut auzit răsunetul ei francez, cartea a fost citită și nu toți criticii au rămas surzi. Trebuie să admitem, însă, că în acel moment era greu de găsit porțița prin care Svevo să poată pătrunde în literatura noastră. D'Annunzio, « La Voce », « La Ronda », Panzini și chiar curentul naturalist de la noi, începînd cu Verga și terminînd cu Pirandello, înălțaseră proza italiană la o armonie muzicală uimitoare prin sprinteneală și densitate cromatică. Se crease, și nu numai pentru acei care tindeau spre așa-zisa « prosa d'arte », spre « tabletă », ci pentru toți scriitorii, un mijloc de expresie minunat prin el însuși, mărturie a unei noi civilizații literare, chiar dacă operele în care se întrupa nu erau neapărat de valoare. În *Scrisorile lui Serra* (1914), cele mai bune pagini sînt dedicate ilustrării aproape mimetice a acestei forme noi, așa spune chiar a acestei noi plastici. Extraordinar de plastic era și unicul poet contemporan în versuri admirat de Serra: Gozzano.

Într-un asemenea climat, romanul, ca narațiune temporală ce se poate (spun se poate) eventual lipsi de o proză ornată, fastuoasă, cu o instrumentație bogată, nu putea fi simțit ca un gen tocmai interesant. Nu pornise, oare, chiar din Italia, cu Croce, campania de distrugere a genurilor literare? Croce o inițiasse, însă cu multă măsură și *cum grano salis*; ceilalți critici, unii dintre ei anticrocieni declarați, o acceptaseră ca pe un adevăr absolut: gata cu romanul... trăiască proza!

Nu încape nici o îndoială: în douăzeci de ani, gustul nostru a suferit o mare transformare. Svevo, și cu el tinerii neorealiști au făcut școală, iar în Italia constatăm acum o scădere a cultului pentru proza bogată, fermecătoare, pentru proza frumoasă dar nu și funcțională, frumoasă dar inutilizabilă în afara unei singure specii (scurtul poem în proză), care la noi n-a prea avut noroc, dacă nu vrem să-l confundăm cu eseul care este cu totul altceva. Ca urmare, lirica, la rîndul ei, s-a retras din formele intimiste în proză și a încercat iarăși schemele și tiparele versului. Pe

¹ Fragmente din articolul « Moștenirea lui Svevo », *Il vento è mutato*, publicat în « Corriere della Sera », numărul din 30 decembrie 1949.

scurt, asistăm astăzi la o reabilitare, *de facto* dacă nu chiar *de jure*, a vechilor genuri literare. Renaște până și romanul, deși, cu excepția puținelor exemple, el continuă să se țină încă departe de formele construite. Oricum, prozatorii de azi tind fiecare spre un ritm propriu; și odată lucrurile împlinite, se va vedea cât de mult au contribuit la acest travaliu opera și exemplul lui Svevo.

Am arătat că Svevo era structural străin de cultul scriiturii frumoase. Pentru el nu există decît o singură tehnică narativă: ritmul, tot ceea ce poate da senzația de flux temporal, de flux care plăsmuiește și în același timp distruge figurile.

Scurtă călătorie sentimentală (neterminată) și cele cîteva fragmente de povestiri (de asemeni neterminate) prezintă, poate, un interes inferior romanelor tocmai din pricina celui *non finitum* — care pentru alții a devenit o foarte modernă modalitate literară și care lui îi era complet închisă; odată declanșat un ritm, Svevo trebuia să-l epuizeze; povestirile lui nu sînt niște piese independente, ci niște părți destinate unui întreg. Dar cititorii care cunosc opera lui Svevo sau aceia care, necunoscînd-o, doresc să admire un eșantion de figuri tipic sveviene — domnul Aghios, fratele mai mic al lui Zeno, Felicita, atît de asemănătoare Carlei, Amelia și soțul șchiop (*O nevastă bună*)¹, Bătrînul din *Confesiuni*, cei doi negustori (*Prin trădare*) etc. — nu se vor plictisi parcurgînd textul pînă la capăt.

Cu cele trei decenii de creație sveviană urcăm de la cel mai prost naturalism «milanez» din 1890 (*Asasinatul din strada Belpoggio*) la cele mai îndrăznețe sublimări. Proust este la un pas; Proust de care Svevo a luat cunoștință tîrziu și fără entuziasm. Lipsesc la Svevo elegia și muzica proustiană, lipsește sprijinul oferit de o tradiție literară înaltă. Sau, poate, alta este tradiția care îl susține pe el, cea a lui Balzac și a scriitorilor de «fapte», tradiție pe care Svevo și-a însușit-o și a dăruit-o spontan literaturii noastre. Am mai avut romancieri de seamă, și avem și acum, însă Svevo va rămîne pentru noi întruchiparea însăși a romanului, scriitorul care conferă genului o valoare aproape absolută. E o iluzie, știu bine, însă este și rodul unui elan narativ cu care nu eram obișnuiți.

În românește de SMARANDA BRATU-STATI

¹ Montale greșește; adevăratul titlu al nuvelei este *O mamă bună*.



MONTALE, în anii corespondenței cu SVEVO

SVEVO—MONTALE

C O R E S P O N D E N Ț A

67. Church Lane,
Charlton, S.E. 7.
17 februarie 1926

Stimate domnule,

Închipuiți-vă că abia astăzi am primit numerele din «L'Esame» și «Il Quindicinale» cu extraordinarele dumneavoastră articole. M-ați crezut, poate, nerecunoscător, neprimind nici o vorbă de la mine. Mă grăbesc să vă trimit chiar acum toate mulțumirile mele. Am avut noroc că articolele dumneavoastră mi-au parvenit cu întârziere, deoarece astfel mi-au adus o alinare după amărăciunea lăsată de articolul domnului Caprin¹.

Nu vreau să vorbesc despre admirația mea pentru perspicacitatea studiului dumneavoastră. Ați socotit-o, poate, drept un semn de recunoștință. Eu nu cred falsă bunăvoința care animă întreg studiul și care vă îndeamnă să treceți peste defectele operei mele pentru a vă opri la calități. Dimpotrivă, cred că bunăvoința întregeste o operă de critică. Un critic înțelept nu poate pretinde cuiva să aibă toate calitățile. Dumneavoastră ați procedat invers decât domnul Caprin și nădăjduiesc să nu aveți niciodată a vă căi de acest lucru.

Simt nevoia să vă spun că eu nu cred că deosebirea dintre Conștiința lui Zeno și cele două romane precedente s-ar datora influenței literaturii actuale. Nu cunoșteam mai deloc această literatură când am scris cartea, deoarece după insuccesul cu *Senilitate* mi-am interzis singur să mă mai ocup cu literatura. M-am folosit chiar și de șiretlicuri pentru a rezista tentației: m-am apucat de vioară și timp de douăzeci de ani i-am dedicat tot timpul meu liber. Am citit multe romane italienești, iar dintre cele franțuzești, pe autorii mai de seamă din vremea mea. Cunoșc engleza dar nu într-atât încât să parcurg fără dificultate *Ulysses*, pe care îl citesc acum încet, cu ajutorul unui prieten. Cât îl privește pe Proust, m-am grăbit să iau cunoștință de el anul trecut, când Larbaud mi-a

¹ Giulio Caprin (1880—1958), scriitor și ziarist, publicase în «Corriere della Sera» din 11 februarie 1926 un articol drastic la adresa scrierilor lui Svevo, intitulat *O propunere de celebritate*.

declarat că citind Senilitate (pe care el, ca și dumneavoastră, o preferă celorlalte) îți vine în minte acest scriitor.

Aveți dreptate: Conștiința este cu totul altceva decât romanele mele de dinainte. Gîndiți-vă, însă, că este o autobiografie și nu autobiografia mea. Sau oricum, mult mai puțin decât Senilitate. Mi-au trebuit trei ani ca să-l scriu, în răgazurile pe care le-am avut. Iată cum am procedat: cînd izbuteam să fiu singur, încercam să mă conving că eu însumi sînt Zeno. Umblam ca el, fumam ca el, înghesuiam în trecutul meu toate aventurile lui, care seamănă cu ale mele numai pentru că reevocarea unei întîmplări este o reconstrucție ce poate lesne deveni o construcție complet nouă dacă reușești să o transpui într-o nouă atmosferă. Prin aceasta ea nu-și pierde nici savoarea, nici valoarea de amintire, nici chiar amărăciunea. Sînt sigur că mă înțelegeți.

Știu că de greu este să-mi pun eroul să se adreseze cititorului direct, la persoana întîi, totuși nu mi s-a părut un lucru imposibil.

Cum era și firesc, prin acest efort romanul trebuia să se deosebească de cele anterioare. Crémieux, din ale cărui observații trăiesc acum deoarece îmi clarifică simțirea sau, mai bine zis, îmi limpezesc mie însumi propriul destin, nu a examinat romanul din acest punct de vedere și sînt puțin neliniștit din pricina asta. Nu începe îndoială că dacă aș avea norocul să mai trăiesc atît de mult încît să mai pot scrie ceva, nu m-aș mai lansa într-o asemenea aventură. E nevoie de mai multă abilitate pentru asta; știu cîteva pasaje unde vocea lui Zeno a fost înlocuită de a mea care țipă și distonează.

Gîndiți-vă că articolul dumneavoastră îl am numai de azi dimineață și că trebuie să-l mai citesc de multe ori pînă să-i simt întreaga forță. Recunoștința mea este însă de pe acum întreagă, iar confesiunile acestea sînt rezultatul ei. Vi le dedic dumneavoastră și nu publicității.

Ador critica. Dacă domnul Caprin ar fi avut curajul de a mă repudia pe de-a întregul, l-aș fi respectat mai mult. N-a făcut-o și ceea ce nu pot să-i iert este faptul că laudele pe care mi le aduce sînt datorate respectului pentru prietenii mei francezi. Cunoștea romanul meu de doi ani și i-a dedicat cîteva cuvinte ce par scrise cu un deceniu înainte de reforma Gentile¹.

Pe 27 luna aceasta mă voi opri la Milano pentru cîteva ore și voi veni să vă salut. Plec de la Londra pe 24 și mă opresc o zi la Paris.

Voi fi foarte bucuros să vă pot strînge mîna așa cum o fac acum, la figurat, dar din toată inima.

Al dumneavoastră devotat
ETTORE SCHMITZ

67, Church Lane,
Charlton, S.E. 7.
30 iunie 1926

Dragă prietene,

Am primit cu bucurie scrisoarea dumată din 27 ale lunii. Mulțumesc pentru « Italia che scrive ». Articolul cu privire la mine se află chiar pe prima pagină. Se cuvine să-i mulțumesc și directorului sau l-aș deranja fără rost? Dumneata mă obișnuiești prost și o să mă faci să ajung ca Saba.² Saba. Însă, suferă de o nevroză specială și trebuie

¹ Giovanni Gentile (1875—1944), filozof și politician; ca ministru al Instrucțiunii Publice (1922—1924) a realizat o importantă reformă a învățămîntului italian.

² Poetul Umberto Saba.

scuzat. Poate că n-a avut în trecut recunoașterea pe care o merita, dar asta se întâmplă multora (nu-i așa, Montale?). În el, asta a declanșat un soi de boală de care își dau seama toți prietenii lui. Sînt curios dacă Pancrazi¹ i-a fost pe plac. Cred că observațiile lui cu privire la limbă (acum și Pancrazi, în materie de limbă, strîmbă din nas la orice) o să-l scoată din fire, și o să-l facă mai drept cu dumneata. Cunosc articolul dumitale în care sînt pomenit și eu, iar Saba îmi pare foarte nedrept. În ultima vreme mă încearcă gîndul că am început să-i semăn. Eu, însă, nu m-am supărat decît pe un singur critic: Caprin, și nu pentru ceea ce a spus despre mine, ci pentru că m-a luat în considerație numai după publicarea în « Navire »². A dovedit atîta incompetență, încît ar fi făcut mai bine să tacă. Mă rog, oi fi avînd și eu defectele mele, dar le atenuează în parte calitățile mele de fabricant de vopsele. Nu-i așa?

(...) Îți trimit alăturat fotografia mea. E singura pe care o am aici. Mi-ar face și mie plăcere o fotografie de-a dumitale, ca amintire de la prietenul și criticul care s-a zbatut pentru mine cu atîta dăruire. (...)

O caldă strîngere de mînă de la al dumitale

ETTORE SCHMITZ

8 Via Privata Piaggio Genova (6)

3 iulie 1927

Scump prieten și maestru,

Mulțumesc pentru scrisoare și pentru minunata fotografie; mă voi revanșa în cîteva zile. Nu este cazul să-i mulțumesc directorului de la « Italia che scrive » (...). « Profilele » sînt publicate întotdeauna pe prima pagină. Cu ajutorul intervenției dumneavoastră, sper că Joyce îmi va trimite curînd o fotografie pentru ilustrarea articolului meu din « Fiera Letteraria » despre Gens de Dublin³. Dacă aveți prilejul să-l întîlniți la Paris, spuneți-i că nu sînt un încurcă-lume nici un escroc vîntor de autografe; spuneți-i același lucru și lui Larbaud. Nu știu dacă l-ați întîlnit de curînd pe Larbaud și dacă părintele lui Barnabooth v-a întrebat de mine. Dacă îl mai vedeți, transmiteți-i multe salutări și asigurați-l pe el, pe Joyce și pe Domnișoara Monnier de simpatia unui prieten necunoscut.

Nu aveți de ce vă teme, nu semănați cu Saba! E o mare deosebire. Dealtfel, nu-i vorbiți lui Saba de confidențele mele, pentru că i-am iertat... naivitatea, și îi rămîn totuși prieten. Era de așteptat să nu înțeleagă nimic din articolul meu (...).

Al dumneavoastră, cu drag,
EUGENIO MONTALE

P.S. Sper că la Paris veți pune la punct chestiunea traducerii cărților dumneavoastră. Credeți că la Londra sau la Paris ați putea găsi un exemplar din Dubliners în englezește? (Mă refer la o ediție ieftină). Dacă puteți, cumpărați-mi-l. Țin, însă, neapărat, să-mi comunicați prețul, ca să-mi pot plăti datoria.

¹ Scriitorul și criticul literar Piero Pancrazi (1893—1952) recenzase în 1921 volumul lui Saba « Il Canzoniere ».

² Revista franceză « Le navire d'Argent », care îi dedicase numărul din 1.11.1926 aproape în exclusivitate lui Svevo.

³ În franceză în original.

Triest, 1 decembrie 1926

Dragă prietene,

Am primit cu bucurie scrisoarea dumitale din 28 ale lunii trecute. Articolul despre Joyce i l-am trimis lui. Cred că sînt mai bine de 6 luni de cînd nu mai am nici o veste de la el. Nu-i port pică. Așa e el și, pe urmă, îl scuză durerea de ochi.

Cred că munca regulată¹, chiar și aridă, n-o să-ți faci rău. Acesta e destinul poetului și trebuie să-l suporti. Eu aștept cu nerăbdare să treci de la versuri la o modalitate mai rezonabilă de a te exprima. În ultima vreme am pățit din pricina rimelor și ritmurilor. . . altora și mi-am cam pierdut răbdarea. Cred totodată că astfel ți-ai mai ușura soarta. În fine, nu pot să pricep cum cineva care știe, într-o proză bună, să analizeze oameni și lucruri, ca scriitor nu vrea să fie criticul întregii vieți. Iartă-mi această ieșire care nu te privește direct. Mă văd zilnic cu Saba.

Pe Larbaud și pe Eliot nu am să-i mai văd. Din pricina vîrstei dar și a sănătății nu mi se mai potrivește clima Londrei și voi rămîne în Italia. Am văzut articolul lui Angioletti (. . .). Zice: noi, italienii, stăm cuminței și pentru a recunoaște meritele cuiva așteptăm, așteptăm. . . ca ceilalți să ne recunoască modestia. Jur: nu mă vait pentru mine. (. . .)

Traducerea franceză a lui Zeno progresează. Am văzut cîteva capitole traduse și mi-au plăcut mult.

Este aproape sigur că voi vorbi despre Joyce. Mi-am petrecut două luni trudind cu Ulysses. M-a încîntat dar m-a distrus. Apoi am adunat atîta material, încît conferința mea ar fi ținut toată noaptea. Acum mă chinuiesc să condensez totul într-o predică de 45 de minute care — cum mi se spune — e lungimea maximă admisă. Nu voi mai accepta niciodată așa ceva. Am în mîna un material diform căruia. Într-un prim moment, i-am tăiat firele de legătură. Cum oare să le refac?

Somarè² se angajase să înceapă publicarea romanului meu Senilitate pe 15 noiembrie. Nu am vești de la el. Ieri i-am scris că nădăduiesc să nu-mi mai răpească alt timp și că îl dezleg de orice angajament dacă îmi pune imediat cartea la dispoziție. Am s-o public îndata la Triest, la o tipografie oarecare, pe cheltuiala mea.

Lui Debenedetti³ îi scriu astăzi cîteva mulțumiri. Am citit cîte ceva și nu mi-a plăcut. Dar nu i-o mărturisesc, printre altele și deoarece Saba mi-a spus că Debenedetti nu mă poate suferi și ca atare mă tem ca antipatia mea să nu fie freudiană. Promit să-l citesc. Mă păzesc de bătrînul animal (eu). Am să adaug și o frază politicoasă, spunîndu-i că dacă are drum prin Triest aș fi bucuros să-i pot strînge mîna. Vezi că fac tot ce pot ca să mă stăpînesc.

Sînt mulțumit că te ocupi de Benco⁴. Sînt sigur că articolul dumitale nu va fi ca toate celelalte și că lui Benco îi va face plăcere. Aici, la noi, este înconjurat de atîta respect, încît sper că e mulțumit. Viața și gîndirea lui ar merita atenție.

Nădăduiesc că te vei decide să ne faci o a doua vizită care ne-ar bucura pe toți foarte mult.

Pînă atunci îți strînge mîna

Al dumitale devotat
ETTORE SCHMITZ

¹ La începutul anului 1927, Montale urma să plece la Florența pentru a lucra ca angajat al editurii Bemporad.

² Enrico Somarè (1889—1953), editor și critic de artă, care întemeiasse în 1922, la Milano, revista «L'Esame».

³ Giacomo Debenedetti (n. 1901), scriitor și critic literar torinez.

⁴ Silvio Benco (1874—1949), ziarist și scriitor triestin.

Scump prieten și maestru,

Vă mulțumesc pentru scrisoare. Cred că Somarè își va ține promisiunea. Zilele astea a avut de îndurat un obositor schimb de locuință, ceea ce în parte îl scuză. Țineți-mă la curent; dacă veți avea nevoie de mine pentru o ultimă corectură a șpalturilor, nu vă fie teamă să mă chemați. (...)

Aș spune că preferințele mele se îndreaptă acum către Zeno, dacă nu m-aș simți incapabil să scot Senilitate din locul pe care i l-am rezervat în memoria mea. Data (1898 !) este ceea ce te uluiește. Cred, în general, că cele două cărți sînt inseparabile și că vor dăinui amîndouă. Dacă ultima are de partea ei amploarea cadrului și precizia chirurgicală a analizei, prima are muzica și misterul. Cît privește figurile umane, Zeno este, poate, superior; cred că Augusta este portretul cel mai viu al întregii proze italiene de la Manzoni încoace.

Cît despre Debendetti (...), nu-i adevărat că vă e ostil. Desigur, ca literat pînd în măduva oaselor ce este, a avut o seamă de obiecții formale, dar a admis că dumneavoastră sînteți singurul romancier italian în viață.

Simt că sînteți foarte sîcîit de versurile altora, și probabil de cele ale lui Saba (...). Versuri, însă, eu am să continui să mai scriu cîțiva ani, pentru că sînt singura formă pe care o simt astăzi posibilă pentru mine. Nu vă mirați că poate există un temperament polarizat în direcția liricii și a criticii literare: de la Baudelaire la Eliot și la Valéry, cîți nu au avut aceeași soartă?

Și apoi, cu experiența de viață pe care o am eu, exclusiv interioară, ce aș putea să dau în proză? Sînt un copac ars de siroco înainte de vreme și tot ceea ce puteam da, strigăte frînte și tresăriri, totul este în Oase de sepie, o carte din care Saba nu a înțeles o iotă. Mi s-a spus că Jean Chuzeville va traduce cîte ceva din volum în franțuzește, și aștept cu curiozitate; merge, însă, foarte încet, și poate voi aștepta ani de zile. În numărul următor din « Convegno » public încă trei scrieri.

Din păcate, nu voi putea participa la conferința dumneavoastră, dacă va avea loc în ianuarie; eu de abia voi fi ajuns la Florența și cum aș putea cere un concediu chiar de la început? Sper, însă, că îmi veți face onoarea de a-mi împrumuta manuscrisul sau de a-l publica chiar în « Convegno ». (...)

Cu drag, al dumneavoastră,
EUGENIO MONTALE

Villa Veneziani, Triest 10

6 — 12 — 1926

Dragă prietene,

Am primit scrisoarea dumată din data de 3. Somarè nu s-a ținut de cuvînt și mi-o confirmă într-o scrisoare, unde mărturisește că nu numai cartea mea, dar nici măcar ale lui nu vor fi tipărite la termenul stabilit. Înțeleg împrejurările prin care trece, dar nu mă pot obișnui. Am 66 de ani și pentru mine a aștepta este echivalent cu a renunța. I-am scris îndată lui Mondadori, care în ultima vreme s-a arătat foarte amabil. Vom vedea ce va fi. Pregătisem o scrisoare pentru Somarè, dar n-am trimis-o. Trebuie să fiu indulgent, nu pot însă uita că luna trecută a semnat un contract. Este normal ca eu, bătrîn industriaș, să nu mă pot adapta la forme comerciale mai puțin corecte. Îmi pare rău și pentru că, din pricina acestui precedent, nu văd posibil un acord cu Somarè în alte

forme în cazul în care Mondadori ar refuza. Voi trece prin furcile caudine ce duc la Capelli care, ca editor, valorează puțin, dar este comercialmente sigur.

Sper sincer să-l cunosc personal pe Debenedetti. Resentimentul meu nu e mare. După ce voi sfârși cu Joyce, care îmi dă multă bătaie de cap, în toate felurile, mă voi întoarce și la Amedeo.¹ Regret că m-am angajat cu conferința despre Joyce. Eu nu sînt și nici nu vreau să mă dau drept critic. Mă necăjește că după ce am trudit enorm pe textul englez al lui Ulysses, acum se publică traducerea franceză. Dar s-a publicat într-adevăr? Îmi pare rău deoarece conferința mea era mai mult o expunere decît o analiză critică.

Nu mai am numărul din « Criterion », pentru că l-am dăruit unui prieten englez. După mine, articolul italian nu făcea bine în revista aceea minunată. Dar, oricum, eu nu pot fi considerat obiectiv.

Îți mulțumesc pentru frumoasele cuvinte despre romanele mele. Sînt adevărate daruri. Și chiar aveam nevoie de așa ceva. Nu e cazul, însă, să mă plîng. Cîți confrăți de-ai mei nu stau mai prost?

Ai văzut Omul² lui Saba? Eu, din păcate, nu sînt în stare să mă apropiu destul de dumneata și de Saba. Sînt surd. Același lucru mi se întîmplă cu Eliot. Și în toate limbile! E o adevărată nenorocire. Nu-l judeca rău pe Saba. E un ingenuu; (. . .) vreau să spun că își dezvăluie cu toată candoarea ambițiile și vanitatea. Uneori mă interesează. Cînd nu mă indignează. (. . .) Pot să-i sugerez lui Saba să-ți trimeată ultimele lui scrieri? Eu îl văd cît mai puțin posibil deoarece mă irită. La vîrsta mea, totul e important. I-aș face, totuși, o vizită, dacă asta ți-ar fi de folos.

Al dumitale devotat,
ETTORE SCHMITZ

Triest, 14 febr. 1927

Scumpul meu prieten,

(. . .) Am necazuri cu Senilitate. Un prieten (directorul de la Treves Zanichelli din Triest) a trimis chiar o circulară pe la mai toate editurile italiene, oferind-o spre publicare. Îmi cer între șapte și zece mil de lire ca s-o tipărească. Mi se pare că sînt la mijloc două situații necurate: a mea, vanitatea unui bătrîn care poate face față unei atări cheltuieli, și cea a editorilor. . . Cred că n-o să iasă nimic. Și apoi, în vremurile astea mă apasă și cheltuiala. Și m-ar apăsa și conștiința. Senilitate poate să-și continue somnul.

Mi-am scris conferința despre Joyce. E o poliloghie menită mai degrabă să trezească interesul pentru autorul nostru decît să-l explice. În tinerețea mea, la Triest, treceam drept critic sau ceva pe-aproape. Ca atare, am fost cu siguranță desființat. Vina trebuie să o poarte ignoranța mea, iar Joyce, în interpretarea pe care i-am dat-o, se zbate singur în văzduh, de parcă înaintea lui sau odată cu el n-a mai scris nimeni nimic. Am o senzație ciudată știind că trebuie să citesc treaba aceea. Ca un fel de durere de dinți.

Cum îți merge cu editorul dumitale? Ține-te departe de editori. Crezi poate că lucrînd pentru ei te afli mai aproape de literatură decît dacă te-ai ocupa de altceva, de pildă, de pielărie sau de uleiuri?

O călduroasă strîngere de mînă de la al dumitale

ETTORE SCHMITZ

¹ Culegerea de nuvele Amedeo ed altri racconti, publicată la Torino în 1926 și avînd ca autor pe G. Debenedetti.

² L'uomo, poemul lui Umberto Saba, publicat în 1926.

Florența, 22—8—1927

Dragă maestre,

De la o vreme nu v-am mai dat vești despre mine. Am fost vreo 15 zile la mare, cu prea puțin folos. Să luăm, însă, lucrurile acestea cu înțelepciune, în lipsa celor imposibil de obținut: peace and money.

Sper că ați trimis Senilitate la adresele pe care vi le-am indicat ; și că va începe să apară cite o recenzie bună, oricât n-ar exista — mai ales acum — o critică adevărată în Italia ! Oricum, fiți liniștit: Senilitate va trăi; sîntem deja mai mulți care știm asta.

Leo Ferrero i-a făcut recenzie pentru revista « Solaria » de aici. Eu, după ce mi-am scos sufletul, fără folos, în anii din urmă, voi tăcea și voi asista imposibil la inevitabila mea reabilitare. Nu știu dacă printre adresele pe care vi le-am dat figura și cea a lui Giuseppe Ravagnani (Via Palestro 52, Ferrara), critic la « La Stampa », care a vorbit frumos despre Senilitate în « Libri del giorno ». Aș putea să-i spun să mai scrie o dată în ziarul său. Cred că în « Corriere », Orio Vergani, bun prieten cu Crémieux, ar putea să le facă în ciudă celor de tipul lui Caprin. . . I-ați putea trimite un exemplar la « Corriere » cu o dedicație de genul, spre exemplu: « lui O.V., cu rugămintea de a citi măcar prefața acestei cărți. . . »

(. . .)

M-am gîndit la ce mi-ați spus despre o secție permanentă de traduceri. Noi trăim, însă, din publicații fie școlare, fie de mîna a șaptea, iar patronul meu e fudul de o ureche. Fără îndoială că greșesc lucrînd într-o editură în loc să mă ocup de cîrnați sau de gumă de mestecat; dar tot n-aș ști unde să mă adresez, ca să nu mai spun că în starea în care mă aflu cu sănătatea, l'apprentissage întru noua carieră cîrnățărească mi-ar fi foarte dificil. . . Aici, de bine de rău (adică de rău), mă descurc.

Dragă prietene, aș dori tare mult să vă revăd. Anul viitor se va ține cu siguranță bienala de la Veneția, iar la primăvară, dacă voi putea, voi da o fugă la Triest, ca și anul trecut. Dacă nu fac așa, sînt sigur că nu voi putea să-l revăd pe Bobi¹ hotărît cum e el să considere peninsula noastră drept cea mai fetidă și nelocuibilă țară de pe glob ! . . Chiar așa să fie ? Acum cîteva zile stăteam de vorbă cu un poet american bun, prieten cu Joyce și Eliot, poetul Ezra Pound, căruia trebuie să-mi faceți favoarea de a-i trimite Senilitate, pe care o admiră din auzite, de pe la cenacluri. (Adresa: Via Marsala, Rapallo); și acest Pound care trece drept un geniu (Eliot l-a dedicat un poem) ocărăște lumea anglosaxonă și ridică în slăvi lumea noastră.

Știu că Bobi e mare admirator al lui Pound. Care din ei o fi avînd dreptate ?

La revedere, scumpe maestre, salutați-o din partea mea pe Doamna Svevo și pe toți ai dumneavoastră, precum și pe dragul meu Bobi.

Al dumneavoastră
EUGENIO MONTALE

Florența, 11—10—1927

Dragă Maestre,

Am primit chiar acum somptuoasa ediție franceză a lui Zeno și mă grăbesc să vă trimit cele mai calde și afectuoase mulțumiri pentru bunătatea ce mi-o arătați. M-am uitat deja peste carte, traducerea îmi pare excelentă și sper că în pofida tăieturilor (și uneori grație tăieturilor) întregul a ieșit perfect, încheiat, necesar. După cum

¹ Roberto Bazlen, om de o extraordinară cultură, cîntor rafinat și prieten al celor doi corespondenți.

știți, eu sînt, de destulă vreme, definitiv convertit la Zeno, care la primul contact îmi păruse o pădure minunată dar cam înclitică și sălbatică. Astăzi apreciez fără rezerve vastitatea viguroasă a operei. Și prin aceasta nu cred că vădulesc cu nimic acea carte înclintătoare și profundă care este Senilitate, și pe care eu continui să o cred inseparabilă de Zeno, inseparabilă asemenea celor două fețe ale unei monede.

Primiți, dragă Maestre, calda mea îmbrățișare.

Al dumneavoastră
EUGENIO MONTALE

Florența, 27 decembrie 1927

Scumpe maestre,

(...) Am publicat în «Fiera» un articol al lui G. Ferrata despre dumneavoastră și nădăjduiesc că nu aveți nimic împotrivă. Fusesse scris pentru «Solaria», însă, din anumite considerente, aici a trebuit să-l preferăm pe al lui Leo Ferrero, mai puțin bun. L-am văzut și pe cel al lui Tonelli din «Marzocco», bunîșor. În câteva zile iese articolul lui Solmi în «Convegno». În general bătălia e câștigată. «Piața» actuală nu poate da mai mult. (Vor sosi cu siguranță articolele de la Paris).

Cît despre situația mea aici... glissons. În februarie, un număr din «Solaria» în exclusivitate pentru Dumneavoastră! For Italo Svevo hip hip hurrah!

Yours faithfully
E. MONTALE

Ecuția SVEVO — MONTALE

Recunoașterea tîrzie și anevoioasă a operei lui Ettore Schmitz, alias Italo Svevo, prezintă acum, la mai bine de jumătate de secol de la moartea scriitorului italian, un interes mai degrabă secundar. Pertinența cu care acest destin literar vine să lumineze tabloul cultural al Italiei din primele decenii ale secolului nostru, a fost în nenumărate rînduri afirmată și interpretată. Studiile critice și monografiile dedicate lui Svevo, precum și numeroasele traduceri ale operelor sale, i-au cîștigat scriitorului un loc însemnat în literatură, și nu numai în cea italiană. La noi, bunăoară, pătrunderea lui Svevo în sfera intereselor culturale actuale este un fapt și se datorează îndeosebi tălmăcirii tuturor celor trei romane sveviene, *O viață*, *Senilitate*, *Conștiința lui Zeno*, precum și prezentării pe care, în 1968, revista «Secolul 20» (nr. 5) i-o dedica cu prilejul publicării în paginile sale a primei versiuni românești a romanului *Senilitate*, prezentare cuprinzînd, printre altele, o selecție comentată din corespondența Svevo-James Joyce. Așadar, «cazul Svevo» și-a pierdut, chiar și pentru noi, atributul de noutate. De aceea, credem, interesul lui trebuie căutat astăzi în altă parte: în ceea ce a semnat recuperarea lui Svevo pentru critica italiană din deceniul al treilea și ce înseamnă acum faptul că această recuperare s-a produs, într-un prim și decisiv moment, prin efortul lui Eugenio Montale.

În afara motivelor ținând de specificul literaturii italiene de la începutul acestui secol, afirmarea trudnică a lui Svevo s-a lovit, pe de o parte, și de inexistența unor instrumente critice potrivite: principalele orientări estetice și critice — cea croceană, atentă la descoperirea armoniei și cosmicității compoziției, și cea postcrociană, tinzând spre o intensă hermeneutică a cuvîntului, erau greu adaptabile la limbajul frust și concret, parcă mereu gata să se eclipseze îndărătul materiei epice, din proza lui Svevo. Pe de altă parte, îndirjitele polemici de la începutul secolului dintre curentele, aparent opuse, « Strapaese » și « Stracittà », ținînd, însă, deopotrivă, să instaureze acea autarhie culturală, care va fi afirmată de ideologia fascismului, erau menite să împiedice înțelegerea unei opere născute la Trieste — acea « arie laterală » a culturii italiene, deschisă, prin istoria și limba sa, experiențelor literare celor mai varietate — și apropiate în spirit și formă de literatura europeană a unui Proust, Joyce, Musil.

În acest context, analiza limpede și explicativă, vizînd permanent plasarea lui Svevo într-un cadru cultural italian, dar și într-unul amplu european, din primele articole publicate de Montale, înseamnă efortul de a recupera noua sensibilitate literară europeană în interiorul unor valori tradiționale, precum și efortul de a rămîne cetățean al lumii, nefiind, prin aceasta, mai puțin italian. Pe atunci, tînărul Montale simțea nevoia să instituie, prin Svevo, un model de « autenticitate și angajare », în stare să provoace generației sale un serios examen de conștiință. Precumpănirea acestei poziții asupra analizei propriu-zise a textelor sveviene, revelă faptul că, în ciuda entuziasmului cu care se dăruia campaniei de lansare a scriitorului triestin, grija lui Montale pentru afirmarea lui Svevo era de ordin secundar, importanța majoră pentru el avînd o responsabilitatea actului critic prin care tinerii intelectuali adunați în jurul revistei « Solaria » căutau să facă din literatură un punct de rezistență față de o ideologie coercitivă. Cert este, așadar, că spiritul de angajare pus pe seama lui Svevo, îi era propriu în primul rînd lui Montale, compensînd, poate, în acest fel, deznădejdea din poeme și, în același timp, revelînd rădăcinile obscure ale ulterioarei participări a poetului la mișcarea de rezistență.

Legătura lui Montale cu Svevo, transformată în prietenie, după cum o dovedesc scrisorile schimbate în ultimii trei ani de viață ai prozatorului triestin (1926—1928), înseamnă, însă, cel puțin din partea « descoperitorului » Montale, o opțiune care nu-și epuizează explicațiile într-o atitudine culturală. Există o afinitate mai profundă între cei doi scriitori, afinitate ce răzbește dinăuntru operei lor, și care, indirect, vine iarăși să lumineze esența spiritualității unei generații. Este mai întîi o afinitate stilistică, constînd într-un voit antiretorism și în refuzul oricărei ostentații, prin care cei doi scriitori la un loc inaugurează, de fapt, în literatura italiană, o epocă ce nu s-a încheiat încă. Ne referim la acea exigență care la Montale îmbracă forma unei nemiloase precizii lexicale, mergînd pînă la exactitatea vocabularului tehnic, iar la Svevo conferă expresiei un caracter cotidian, mergînd pînă la anodin. Așadar, elogiul pe care Montale îl aduce scriiturii « fatta di cose » a lui Svevo (cu o expresie nu întîmplător împrumutată din manifestele iluminiștilor), răspunde unei nevoi de concretețe și materialitate, care, în fapt, definește și propriul său tipar stilistic.

În al doilea rînd, există o afinitate în adevărul închis în acest realism mai special al celor doi scriitori: obiectele « talisman », care constituie substanța poeziei lui Montale, înseamnă pentru poet singurul contact posibil cu lumea ; un contact ce nu este o cunoaștere a lumii, ci o constatare a prezenței ei. Deși poate părea ciudat, totuși minuțiozitatea introspectivă a lui Svevo, dizolvînd consistența psihicului uman pînă la o absolută disponibilitate, încetează, la rîndul ei, (îndeosebi în *Conștiința lui Zeno*) de a mai fi o cunoaștere și devine o modalitate de a supraviețui. Interesant este că aceste afinități care privesc însăși esența artei celor doi scriitori rezultă numai din analiza operelor ; deoarece nici scrisorile pe care și le-au adresat, nici chiar studiile critice dedicate de Montale prozei sveviene nu atestă conștiința acestui fapt, ci, mai degrabă, dimpotrivă. Epistolarul, documentul-punte care oferă, de obicei, mediația ideală între biografia și arta unui scriitor, este, în acest sens, cît se poate de grăitor. Pe de o parte, Svevo, pus în fața poeziilor lui Montale, nu numai că își declară (pentru noi amuzant), în mai multe scrisori, totală inaderență la ele, dar tinde chiar să pună la îndoială însuși versul ca modalitate de exprimare artistică. Faptul este, pentru cititorul de astăzi, deosebit de fericit, deoarece prilejuiește în scrisoarea de răspuns, una dintre puținele confesiuni literare, scurtă dar de o excepțională densitate, din partea lui Montale, pe care în general o deosebită pudoare spirituală îl împiedică să vorbească despre sine. Și nu este întîmplător că aceasta e singura scrisoare a lui Montale (scrisoarea din 3 decembrie 1926) în care limbajul banal și discursiv este înlocuit brusc de o imagine: aceea a încremenirii și carbonizării, atît de specifică poemelor sale. Pe de altă parte, nu trebuie să ne inducă în eroare nici atenția critică însoțită de dorința de a-și lămurii, cu respect și condescendență, prietenul mai vîrstnic, vădită în scrisorile lui Montale. Comparînd corespondența cu articolele critice, apare mai degrabă evident că nici Montale nu pătrunsese miezul cel mai adînc și înnoitor al prozei lui Svevo. Iar pentru noi, aici, nu are nici o importanță faptul că, poate, nici Svevo însuși, mai puțin deprins cu exercițiul critic, nu era pe deplin conștient de acest mlez. Prima atestare a rezervei lui Montale o aflăm în predilecția pentru romanul *Senilitate*, exprimată în articolele și scrisorile de început, opinie ulterior amendată și schimbată cu un respect de inteligență pentru opera majoră a triestinului, *Conștiința lui Zeno*. Cu toată această palindodie, însă, pe Montale va continua să-l nemulțumească în acest roman (lucru ce transpare în scrisori dar și în studiul dedicat prozatorului la centenarul nașterii acestuia, în 1963) lipsa de rotunjime, de închegare, pe care o admirase în structura închisă a precedentului *Senilitate*. Or, valoarea cu adevărat înnoitoare a expresiei lui Svevo constă tocmai în acel aspect eseistic (mimetic, poate), de călătorie fără țintă, prin care romanul său neagă, ca falsă, oricare formă de unitate logică și de coerență atribuită lumii. Atitudinea lui Montale este cu atît mai interesantă cu cît el însuși va folosi un tip de construcție similar în volumele sale de proză, *La farfalla di Dinard* și *Auto da fé*. Acest refuz al lui Montale față de forma sveviană își află un corespondent și la nivelul conținutului. Cu toată acuitatea analizei sale critice, poetul italian continuă să aprecieze complexitatea planurilor pe care se distribuie experiența personajelor sveviene sub aspectul

cantității de realitate, obiectivă și subiectivă conținută de ele, și nu prin *calitatea* diferită a atitudinii gnoseologice pe care o propun aceste personaje¹. Realitatea anti-eroului svevian este, mai mult decât orice, o traiectorie deschisă, o împletire de posibilități de unde lipsește orice determinare, orice nex logic causal; Svevo, prin și în pofida introspecției, ajunge la începutul secolului să nege existența acelei conștiințe coerente și univoce pe care o presupune Montale, prin elogiul repetat adus extraordinarelor portrete realizate de prozator. Svevo pune sub semnul îndoielii întreg procesul cunoașterii și noima oricărei posibile acțiuni, legind personajul și cititorul printr-o perpetuă și reciprocă relativizare, și deduce din aceasta atitudinea de detașare sceptică și deznădăjduită în fața fenomenului vieții. Or, Montale rămâne structural străin de o asemenea atitudine, sentimentul său existențial fiind mai degrabă o perplexitate dureroasă, o participare « sui generis », însă reală.

Ce înseamnă toate acestea? Înseamnă, credem, că elecțiunea care a stat la baza prieteniei celor doi scriitori se datorează unei mișcări subterane, unei limfe comune lor și vremii, și pe care, cel puțin Montale, a intuit-o dincolo de cuvinte. Înseamnă, totodată, că, pentru a atinge profunzimea, gândirea lor teoretică avea nevoie să rămână în interiorul forme de expresie proprii. Însă, poate, adevărata valoare a prieteniei dintre Italo Svevo și Eugenio Montale stă tocmai în faptul că, dincolo de afinități și de neînțelegeri, există la amândoi voința de a conlucra, voință ce se vedește în scrisori din afecțiunea respectuoasă a amândurora, din solitudinea cu care se ajută unul pe celălalt întru izbînda literară. Este, fără îndoială, un exemplu de înaltă moralitate profesională. Importanța acestui exemplu este, însă, mai mare decât atât.

În studiile dedicate de Montale lui Svevo în 1946 și 1963, deci mulți ani după dispariția din viață a prozatorului, găsim aceeași preocupare pe care o aflasem în 1929, aceea de a prilejui prin Svevo un examen de conștiință generației prezente de scriitori. Credem că, în contextul acestei repetări, faptul important nu este cel de a afla dacă scriitorul Svevo poate sau nu declanșa, într-adevăr, un asemenea examen, ci faptul că Montale își dezvoltă, cu aceeași tenacitate, grija, precum altădată îngrijorarea, pentru însăși soarta culturii italiene. Această grijă, credem, oferă adevărata explicație pentru care Montale « s-a nimerit » să fie descoperitorul lui Svevo în Italia, după cum, peste ani, va fi, alături de Giorgio Bassani, cel al lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Poate că, spre corectarea propriilor noastre afirmații, și realismul mai degrabă de tip tradiționalist în care Montale îl plasează în 1963 pe Svevo are o explicație mai generoasă: responsabilitatea pentru soarta unei întregi culturi, care întrece atenția acordată exegezei. Poate că aceasta este adevărata confesiune pe care Montale i-o face lui Italo Svevo, dar nu în scrisori, și nicăieri altundeva în cuvinte, ci dincolo de ele.

SMARANDA BRATU-STATI

¹ Observația, făcută cu o referire mai largă la un întreg filon al criticii sveviane, îi aparține lui Sandro Briosi, în *La critica e Svevo*, Capelli, Bologna, 1975, p. 16

ITALO SVEVO

genio e umorismo

*La carriera letteraria di Italo Svevo differisce dalla fortuna di tutti i grandi scrittori non compresi da una generazione e poi esaltati dalla generazione o dalle generazioni successive. Eppure, la carriera letteraria di Svevo venne paragonata a quella di Samuel Butler, di James Joyce o addirittura a quella di Marcel Proust. Tale accostamento di nomi sembra inizialmente giustificato. Ognuno di questi grandi scrittori ha avuto il suo esordio con un libro che registrò un certo successo sul principio, ma tutti e tre furono costretti ad affrontare una sorda e lunga resistenza con le loro opere ulteriori, proprio con le loro opere veramente rivoluzionarie. Samuel Butler ebbe il suo unico successo con *Ergindwon* (1872) e benchè avesse pubblicato poi una dozzina di libri, il suo grande talento e la sua strabiliante personalità non richiamarono l'attenzione di nessuno, fin dopo la morte, dopo l'apparizione del capolavoro *The Way of All Flesh* (1903). James Joyce esordisce brillantemente col volume di racconti *Dubliners*, riscuote meno successo col suo primo libro rivoluzionario, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (pubblicato prima a puntate, tra 1914 e 1915, poi in volume, nel 1916), mentre Ulysses, il suo capolavoro, non raggiunse la celebrità se non grazie alla censura inglese e agli sforzi di Valéry Larbaud, comunque non per l'entusiasmo dei lettori. Allo stesso modo, il primo libro di Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, ebbe un certo successo, mentre il rivoluzionario *Du côté de chez Swann*, incontrò la ben nota resistenza non soltanto del pubblico, ma anche dell'élite.*

*Pare che lo stesso sia accaduto anche nel caso di Italo Svevo. Il suo primo romanzo, *Una vita*, apparso nel 1892, è stato egregiamente accolto dal pubblico e dalla critica. Incoraggiato da tale esordio, Svevo pubblicò sei anni dopo il suo straordinario romanzo *Senilità*, che passò invece inosservato, sul quale non si scrisse una riga, da nessuna parte, e del cui valore non si resero conto neanche quei critici che, sei anni prima, avevano eccessivamente elogiato il suo libro di debutto. Un silenzio così generale e così significativo scompigliò l'incipiente carriera letteraria di Svevo. Gli altri « incompresi » — Butler, Joyce, Proust — continuarono a lavorare nell'ombra, in attesa del loro tempo. Italo Svevo invece rinunciò definitivamente allo scrivere. Soltanto dopo 25 anni — e assecondando i suggerimenti di James Joyce — pubblicò il suo terzo e ultimo romanzo, *La Coscienza di Zeno*, che gli procurò la fama mondiale che si meritava fin dal 1898. La fama, ma non però il successo; poichè allo stesso modo di Samuel Butler e James Joyce, lo scrittore tri-*

Publicato in volume nel 1943, il breve ma acutissimo saggio dello studioso romeno sposta gli accenti della tradizionale e troppo banale esegesi sveviana dalla psicanalisi verso la forza di una pura narrativa e verso l'umorismo, contribuendo ad un sostanziale allargamento, anche metodologico, dell'angolazione sotto la quale si deve contemplare la prosa di Svevo, l'unico romanziere italiano — secondo Mircea Eliade — che abbia avuto "genio e umorismo in una volta".

ITALO SVEVO

geniu și umorism

Cariera literară a lui Italo Svevo se deosebește de soarta tuturor marilor scriitori care au fost neînțeleși de o generație și apoi ridicați în slavă de generația sau generațiile următoare. Cu toate acestea, cariera sa literară a fost comparată cu cea a lui Samuel Butler, James Joyce sau chiar Marcel Proust. Alăturarea aceasta de nume pare la început justificată. Fiecare dintre acești mari scriitori a debutat cu o carte care s-a bucurat de oarecare succes la început, dar toți au întâmpinat o surdă și îndelungată rezistență cu operele lor următoare, adevăratele lor opere revoluționare, de altfel. Samuel Butler a avut singurul său succes cu *Erewhon* (1872) și, deși a mai publicat o duzină de cărți, marele său talent și uluitoarea sa personalitate n-au atras atenția nimănui, pînă după moarte, după apariția capodoperei *The Way of All Flesh* (1903). James Joyce debutează strălucit cu volumul de nuvele *Dubliners*, are mai puțin succes cu prima sa carte revoluționară *A Portrait of the Artist as a Young Man* (apărută întâi în foileton, în 1914—1915, apoi în volum în 1916), iar *Ulysses*, capodopera sa, n-a ajuns celebră decît prin cenzura engleză și prin eforturile lui Valery Larbaud, în niciun caz prin entuziasmul lectorilor. De asemenea, prima carte a lui Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, a avut destul succes, în timp ce revoluționarul tom, *Du côté de chez Swann*, a întâmpinat binecunoscuta rezistență, nu numai în public, ci și în elită.

S-ar părea că același lucru s-a petrecut și cu Italo Svevo. Primul său roman, *Una vita*, apărut în 1892, a fost excelent primit de public și de critică. Încurajat de acest debut, Svevo publică, după șase ani, extraordinarul său roman *Senilità* — care nu e remarcat de nimeni, asupra căruia nu se scrie niciun rînd, nicăieri, și de valoarea căruia nu-și dau seama nici măcar acei critici care lăudaseră excesiv, șase ani în urmă, cartea sa de debut. Tăcerea aceasta atît de generală și atît de semnificativă năruie complet incipienta carieră literară a lui Svevo. Cellalți « neînțeleși » — Butler, Joyce, Proust — au continuat să lucreze în umbră, așteptîndu-și timpul lor. Italo Svevo, însă, renunță definitiv la scris. De abia după 25 de ani — și numai în urma sfaturilor lui James Joyce — își publică al treilea și ultimul său roman, *La Coscienza di Zeno*, care îl aduce falma mondială pe care o merita încă din 1898. Faima, dar nu și succesul; căci, asemenea lui Samuel Butler și James Joyce, scriitorul triestin nu are nici astăzi

Din volumul *Insula lui Euthanasius*, București, 1943.

Publicat în volum în 1943, scurtul dar foarte acutl eseu al studiosului român deplasează accentele tradiționale și banalei exegeze sveviene de la psihanaliză spre forța unei pure narativități și spre umorism, contribuind la o substanțială lărgire, inclusiv metodologică, a unghiului din care se cuvine a fi contemplată proza lui Svevo, unicul romancier italian — după Mircea Eliade — care a avut geniu și umorism laolaltă.

estino non gode neanche oggi di effettivo successo di pubblico, quantunque in tutto il mondo si parli di lui. La Coscienza di Zeno, apparsa nel 1923, ebbe una seconda edizione soltanto nel 1929 e non so se oggi questa pietra miliare della letteratura italiana sia arrivata alla terza edizione. Anche se in Francia gli fossero dedicati interi quaderni di riviste (per esempio, « La navire d'argent » del 1 febbraio 1926, il numero speciale della N.R.F. ecc.), la traduzione francese non ebbe che un successo limitato ai buongustai. La versione tedesca (apparsa a Zurigo, 1928) non è stata ancora ristampata. Ovunque fu tradotto, Svevo non conobbe il successo di pubblico che avrebbe meritato. Fosse stato tradotto prima l'eccellente romanzo Senilità, le cose sarebbero andate forse diversamente; pochè questo libro, che è anche breve (280 pagine rispetto alle 540 grandi pagine de La Coscienza di Zeno), ha tutti i numeri per essere gustato dalle più vaste masse di lettori.

Vi sono scrittori che interessano non soltanto per la loro opera ma anche per le vicissitudini della loro carriera letteraria. Rari sono gli autori che facciano disperare con maggiore sincerità per la stupidaggine dei loro contemporanei e della loro propria sfortuna. La letteratura italiana sarebbe stata indubbiamente più ricca se Italo Svevo avesse incontrato un solo recensore per il suo romanzo Senilità. Persona timida e ricca (assomiglia tanto al suo eroe, Zeno Cosini), Svevo si è subito arreso ed ha rinunciato serenamente alla letteratura. Se il destino non avesse voluto Trieste come scelta da un rifugio da parte di Joyce, e se l'irlandese non fosse stato assunto dalla famiglia di Svevo come professore d'inglese — chissà se oggi avremmo potuto leggere il romanzo di felice maturità, La Coscienza di Zeno . . .

Si potrebbe portare avanti questo tema dell'assorbimento di uno scrittore dal pubblico o dalle élites del suo paese. Poichè appare veramente rivelatrice la sincerità con cui un pubblico o una élite confessano il loro grado di intelligenza e di gusto di fronte a un autore rivoluzionario, la cui opera deve essere assimilata. Svevo non ha ancora cominciato ad essere assorbito in Italia. Si ripete il « caso » di Samuel Butler — con la differenza che Svevo non ha avuto il tempo a farsi da solo la pedagogia della sua propria opera ; abituandovi cioè i lettori, creando ponti di comunione, spiegando se stesso ed esplicitandosi. Svevo ha avuto la sfortuna di essere « scoperto » qualche anno dopo Proust. Sono stati già fatti, del resto, accostamenti tra Zeno e A la Recherche du Temps perdu. Tali tentativi di spiegare un autore collocandolo accanto ad un altro non giovano troppo ; soprattutto quando si propone come punto di contatto un'opera così complessa e così poco studiata come quella di Proust. Altrettanto superficiale si è dimostrato il tentativo di spiegare Zeno attraverso la psicanalisi. Certo la psicanalisi viene ricordata in questo romanzo, ma soltanto per giustificare la lunga ed alquanto caotica confessione susseguente. Solo perchè sia lasciato scrivere liberamente, « a fiumane » e nel contempo capricciosamente per ciò che riguarda la scelta dei particolari, — Italo Svevo impiega tale espediente di tecnica letteraria, giustificando l'intero racconto in poche pagine nelle quali è ricordata la ben nota terapeutica psicanalitica.

Se vogliamo trovare ad ogni costo una parentela letteraria anche per questo scrittore tanto personale, bisogna cercare in un'altra direzione, soprattutto nella letteratura inglese. Si potrebbe parlare di Laurence Sterne, di Samuel Butler, perfino di Swift ; si potrebbe parlare di Cecov e di Wyndham Lewis (anche se non lo avrebbe potuto assolutamente conoscere) e forse di James Joyce dell' *A Portrait of the Artist as Young Man*.

Esistono indubbiamente alcune linee di forza che accomunano le opere di tutti questi autori. Esiste quell'umorismo inalterabile dalla consapevolezza del valore e dalla propria specificità (come per un Jerome K. Jerome), o dalla sua funzione sociale o dogmatica (per esempio, l'« humour » di Shaw o di Chesterton). Esiste poi anche un estro inesaurito di far vivere gente normale in circostanze ridicole — e di farla vivere non a caso, ma

succes de public, deși în lumea întreagă se vorbește despre el. La Coscienza di Zeno, apărută în 1923, o a avut a doua ediție de abia în 1929, și nu știu dacă astăzi această piatră de hotar a literaturii italiene a ajuns la a treia ediție. Deși în Franța i s-au dedicat numere întregi din reviste (d.p. Le navire d'argent, din 1 februarie 1926, numărul din N.R.F. etc.), traducerea franceză n-a avut decât un succes de elită. Versiunea germană (apărută la Zürich, 1928) nu s-a mai retipărit. Oriunde a fost tradus, Svevo n-a cunoscut succesul de public pe care îl merita. Poate că dacă s-ar fi tradus mai înii excelentul roman Senilità, lucrurile s-ar fi schimbat; căci această carte, care este și mai mică (280 pagini, față de 540 de pagini mari ale Conștiinței lui Zeno), are toate șansele de a fi gustată de masse largi de cititori.

Sunt scriitorii care interesează nu numai prin opera lor, ci și prin vicisitudinile carierei lor literare. Italo Svevo este fără îndoială unul dintre aceștia. Puțini sunt autorii care să te facă să desperi cu mai multă sinceritate de prostia contemporanilor și de nenorocul lor. Literatura italiană ar fi fost fără îndoială mai bogată dacă Svevo ar fi întâlnit un singur recenzenț al romanului său Senilità. Bărbat timid și bogat (seamănă doar atât de mult cu eroul său Zeno Cosini), s-a dat foarte repede bătut și a renunțat senin la literatură. Dacă soarta n-ar fi vrut ca James Joyce să-și aleagă Trieste ca loc de refugiu și să fie angajat chiar în familia lui Svevo ca profesor de limba engleză — cine știe dacă am fi avut astăzi romanul de fericită maturitate, La Coscienza di Zeno...

S-ar putea duce mai departe problema aceasta a absorbției unui scriitor de publicul sau elitele țării sale. Căci este într-adevăr revelantă sinceritatea cu care un public sau o elită își mărturisește gradul său de inteligență și de gust, în fața unui autor revoluționar a cărui operă trebuie asimilată. Svevo n-a început încă a fi absorbit de Italia. Se repetă « cazul » lui Samuel Butler — cu deosebirea că Svevo n-a avut vreme să-și facă singur pedagogia operei sale; să-și învețe cititorii cu ea, creind punți de comuniune, explicându-se și explicitându-se. Svevo a avut nenorocul că a fost « descoperit » cițiva ani în urma lui Proust. S-au și făcut, de altfel, apropieri între Zeno și A la Recherche du Temps Perdu. Încercările acestea de a explica un autor situându-l alături de un altul nu folosesc mare lucru; mai ales când se ia ca punct de contact o operă atât de complexă și de puțin explorată cum este opera lui Proust. Tot atât de exterioră a fost și încercarea de a explica pe Zeno prin psihanaliză. Este adevărat că psihanaliza se menționează în acest roman — dar numai pentru a justifica lunga și oarecum haotică confesiune care urmează. Ca să fie lăsat să scrie în voie, fluvial și totuși capricios în alegerea amănuntelor — Italo Svevo uzează de acest truc de tehnică literară, și-și justifică întreaga povestire prin câteva pagini în care se menționează binecunoscuta terapeutică psihanalitică.

Dacă am voi cu orice preț să găsim familie literară și acestui scriitor atât de personal, ar trebui să căutăm în altă parte; în literatura engleză, mai ales. S-ar putea vorbi de Laurence Sterne, de Samuel Butler, chiar de Swift; s-ar putea vorbi de Cehov și de Wyndham Lewis (deși pe acesta din urmă nu putea în niciun caz să-l cunoască), și poate de James Joyce din A Portrait of the Artist as a Young Man.

Există fără îndoială câteva linii de forță care unesc operele tuturor acestor autori. Există acel umor nealterat nici de conștiința valorii și specificității sale (ca la un Jerome K. Jerome), nici de funcția sa socială sau dogmatică (bunăoară, « umorul » lui Shaw sau Chesterton). Există apoi și un talent neistovit de a face să trăiască oameni normali în împrejurări ridicule — și de a-i face să trăiască nu la întâmplare, ci aduși acolo prin forța propriilor lor analize de sine — talent din care se împărtășește și Sterne, și Cehov, și Butler, și Svevo.

Probabil că Svevo este singurul autor italian modern care a practicat cu succes umorul; în romanul italian, în orice caz, este singurul. Întreaga literatură italiană

arrivandovi attraverso la potenza della analisi di essa stessa — qualità che appartiene tanto a Sterne e Cecov e Butler, quanto a Svevo.

Svevo è forse l'unico autore italiano che abbia fatto uso con successo dell'umorismo; nel romanzo italiano, comunque, resta l'unico. Tutta la letteratura italiana — aulica, retorica, oppure veementemente plebea — si rifiuta ad assumere quell'atteggiamento di acida simpatia che sta alla base di ogni specie di umorismo. Tenere in un sincero riguardo gli uomini e le cose umane nella loro totalità e avere nello stesso tempo infinite riserve mentali per ciò che riguarda i particolari di questi eroici e rattristanti eventi — ecco un atteggiamento che in nessuna parte del continente fu accolto con favore, non soltanto in Italia. Vi sono nella letteratura italiana contemporanea due scrittori che hanno provato una specie di umorismo meridionale: Papini e Panzini. Come è noto, il secondo non ci è riuscito. Papini, nei suoi racconti lunghi e brevi — soprattutto nel volume *Bufonate*, nella cui prefazione volle motivare del resto la propria prosa pubblicata in un paese dove lo humour non è compreso, l'esprit è di seconda mano, mentre il witz sembra volgare — ottiene un fantastico troppo logico per poter commuovere e un sarcasmo troppo freddo per poter provocare il dolore. Lucido pure quando retorico, Papini non riuscì ad imporre l'umorismo, anche se ottenne il successo in cose ben più difficili (come per esempio il demonismo e l'invenzione fantastica). Per ciò che riguarda l'umorismo di Alfredo Panzini, questo non è altro che un ottimismo camuffato dall'erudizione, tutto « romanità » e misoginia. Nel romanzo italiano contemporaneo, umorismo e genio in una volta non ha avuto ch'è Italo Svevo. I geni specificatamente italiani — e non soltanto questi — si rifiutano a una tale categoria spirituale.

Del resto, non so se l'umorismo sia la qualità specifica della letteratura di Svevo; egli introduce comunque un elemento nuovo nel clima italiano e ne rappresenta una delle molteplici qualità. Svevo esordisce col romanzo tanto « realistico », apparentemente, *Una vita*, in cui — anche se non aveva ancora trovato se stesso — si possono individuare le potenzialità di tutta la sua ulteriore narrativa. Questo romanzo fu definito « flaubertiano »; forse perchè sembrava lavorato realisticamente e nello stesso tempo con un grande amore per il mestiere di scrittore. Infatti, *Una vita* è il romanzo sveviano più equilibrato. E forse piacque nel 1892 proprio per i suoi difetti, che i due romanzi successivi portarono alla luce del giorno. Poichè *Una vita* contiene ancora passi inerti, mentre *Senilità* e *Zeno* sono organismi perfetti, vivi. Quello che ci può interessare in quel romanzo sono soprattutto gli elementi epici che preannunciano l'autore degli anni a venire, elementi tanto rivoluzionari, nel 1892, da essere considerati addirittura nocivi, dannosi. Proviamoci a individuarli.

Come è stato già osservato, esistono autori la cui opera — per quanto vasta essa sia — offre alcuni motivi centrali da cogliere con facilità; motivi che in un'opera letteraria svolgono la funzione dei miti centrali in una civiltà o in un'epoca di cultura. Allo stesso modo in cui la presenza del mito centrale in ogni manifestazione spirituale o periodo storico di una certa civiltà costituisce la verifica della « autenticità » dell'intero sviluppo organico della civiltà stessa, — la scoperta dei « motivi » centrali in tutti i frammenti di un'opera letteraria ci aiuta a stabilire da una parte la « autenticità » dell'opera stessa e, dall'altra parte, l'angolazione sotto la quale bisogna contemplarla perchè l'opera ci si possa mostrare nella sua intera pienezza e bellezza. Ci sono opere che non sappiamo ancora contemplare, come rimirare. Indubbiamente, una gran parte della loro bellezza o del loro significato ci sfugge proprio per tale ragione. La Divina Commedia, *Tristram Shandy*, *Faust*, sono opere che non si rivelano e non possono essere assorbite se non in seguito a un'ascesi preliminare (un'iniziazione tecnica) e a una precisa individuazione del punto dal quale dovrebbero essere contemplate.

I romanzi di Italo Svevo hanno un simile filo conduttore, sul cui itinerario ci si avvicina non soltanto alla « originalità » della sua narrativa, ma anche all'unico punto cen-

— aulică, retorică sau vehement plebeie — se refuză acestei atitudini de acidă simpatie, care stă la baza oricărei specii de umor. Să dovedești o sinceră atenție în fața oamenilor și a faptelor omenеști considerate global, și să ai totuși în același timp, infinite rezerve mentale în ceea ce privește detaliile acestor eroice sau triste fapte — iată o atitudine care nicăieri pe continent n-a fost prea bine primită, nu numai în Italia. Există în literatura italiană contemporană doi scriitori care au încercat un fel de umor meridional: Papini și Panzini. După cum se știe, n-a izbutit al doilea. Papini, în nuvelele și schițele sale — mai ales în volumul *Buffonate*, în prefața căruia își justifică de altfel proza sa, tipărită într-o țară « unde humour-ul nu e înțeles, l'esprit e de mîna a doua, iar witz-ul pare vulgar » — obține un fantastic prea logic ca să impresioneze și un sarcasm prea rece ca să mai doară. Lucid chiar cînd e retoric, Papini nu izbutește să încetățenească umorul, deși a izbutit în lucruri mai grele (bunăoară, demonismul și invenția fantastică). Iar ceea ce se numește umorul lui Alfredo Panzini, acesta nu e decît un anumit optimism camuflat sub erudiție, romanită și misoginism. În romanul italian contemporan, umor și geniu n-a avut, laolaltă, decît Italo Svevo. Geniile specific italiene — și nu numai ele — se refuză acestei categorii spirituale.

De altfel, nu știu dacă umorul e calitatea specifică a literaturii lui Svevo; el este, în orice caz, o notă nouă în climatul italian, și unul din multiplele sale însușiri. Svevo a debutat cu romanul, atît de « realist » în aparență, *Una Vita*, în care — deși nu se găsisе încă pe sine — pot fi descoperite latențele întregii sale epice de mai târziu. Romanul acesta a fost numit « flaubertian »; probabil pentru că părea lucrat realist și cu mare dragoste de meșteșugul scriitoricesc în același timp. Într-adevăr, *Una Vita* este romanul cel mai echilibrat al lui Svevo. Și e probabil că a plăcut, în 1892, tocmai pentru defectele sale pe care le-au scos la lumină cele două romane ulterioare. Căci *Una Vita* are încă porțiuni inerte, în timp ce *Senilită* și *Zeno* sunt organisme perfecte, vii. Ceea ce ne poate interesa în acest roman sunt mai ales acele elemente epice care prevestesc pe autorul de mai târziu, elemente atît de revoluționare în 1892, încît au fost chiar socotite dăunătoare. Să încercăm să le desprindem.

După cum s-a observat, există creatori a căror operă — cît ar fi ea de vastă — prezintă cîteva motive centrale ușor de surprins; motive care, într-o operă literară, joacă rolul miturilor centrale dintr-o civilizație sau dintr-o epocă de cultură. Și după cum prezența mitului central în orice manifestare spirituală sau etapă istorică a unei anumite civilizații verifică « autenticitatea » întregii creșteri organice a acestei civilizații — tot așa descoperirea « motivelor » centrale în toate fragmentele unei opere literare ne ajută să stabilim pe de o parte « autenticitatea » operei, iar pe de altă parte unghiul sub care ea trebuie privită ca să ni se arate în toată plinătatea și frumusețea ei. Sunt opere pe care nu știm încă să le privim, cum să le privim. Fără îndoială că o bună parte din frumusețea sau semnificația lor ne scapă tocmai din cauza aceasta. *Divina Comedie*, *Tristram Shandy*, *Faust* sunt asemenea opere, care nu se revelează și nu pot fi absorbite, decît după o asceză preliminară (o inițiere tehnică) și după ce unghiul prin care trebuie contemplată a fost bine precizat.

Romanele lui Italo Svevo au un asemenea fir roșu, conducător, pe urma căruia te apropii nu numai de « originalitatea » epice sale, dar și de singurul punct central prin care toate însușirile sale se întretaie, însușiri care sunt prezente — în stare latentă — și în *Una Vita*. Așa e, de pildă, moartea. În toate romanele lui Svevo se întîmplă o moarte în familia « eroului »; în *Una Vita*, moartea mamei; în *Senilită*, moartea surorii; în *La Coscienza di Zeno*, moartea tatălui. Moartea este văzută totdeauna prin părinți și frați, niciodată prin dragoste; nicăieri în romanele lui Svevo nu moare « iubită » sau « iubitul ». Niciodată, deci, moartea nu poate ajunge catastrofă, ardere la alb, « cunoaștere ». Moartea se întîmplă alături de erou, și deși acesta este îndeaproape angajat — nu află nimic prin ea. Nu există nicăieri, în opera lui Svevo, o depășire,

trale dove s'intersecano tutte le sue virtù, presenti — allo stato latente — anche in Una vita. Così, per esempio, la morte. In tutti i romanzi di Svevo avviene una morte nella famiglia dell'«eroe»; in Una vita, la morte della madre; in Senilità, la morte della sorella; ne La Coscienza di Zeno, la morte del padre. La morte è sempre vista attraverso i genitori e i fratelli, mai attraverso l'amore; in nessuna pagina dei romanzi sveviani muore la «donna amata» o l'«uomo amato». Quindi mai la morte può diventare catastrofe, combustione «bianca», «cognizione». La morte avviene accanto all'eroe e per quanto questi ne fosse impegnato da vicino — non scopre niente attraverso la morte. Non si ritrovano mai nell'opera di Svevo un superamento, un grande dolore, definitivo, da porre fine a una vita e da seminare un'altra nuova. Perciò si ha l'impressione che niente finisca mai; perciò il suicidio di Alfonso, in Una vita, è forzato, esteriore. Un perfetto eroe di Svevo ha sempre il dovere di sopravvivere. L'amore non lo porta in nessun posto (del resto, Alfonso nemmeno aveva amato), la morte non gli insegna nulla.

Di quanto Svevo scopre più limpidamente se stesso, di tanto l'avvenimento della morte è più magistralmente presentato. In verità, in tutti e tre romanzi la morte è sempre preceduta da una lunga agonia non condivisa, ignota agli altri personaggi. E quale differenza c'è tra l'agonia della madre in Una vita (un'agonia lunga senza significato, sfibrante senza che diventi allucinante, piuttosto una degenza inerte, sottoumana) e l'agonia della sorella di Senilità (piena di sorprese, frastagliata dalla pazzia, come incubo di stanca verginità) oppure l'agonia del padre de La Coscienza di Zeno. La morte del padre in quest'ultimo romanzo indica i veri limiti della narrativa sveviana. Non vi è più una semplice agonia, come negli altri romanzi, ma un'oscura rivelazione di esistenze o valori appartenenti alla condizione dell'oltretomba. Il padre di Zeno Cosini ha la certezza di sapere qualcosa che dovrebbe essere comunicato prima della morte; qualcosa di semplice, ma di un significato supremo; insomma, una rivelazione. Svevo, impiega molto ingegno e spirito per raccontare tali circostanze ante-mortem, che di solito invano alla frade letteraria o ad un lirismo fuori luogo. Qui l'umorismo interviene direttamente per dare alla morte, come evento, e al sentimento della morte in genere la dovuta efficacia. Un umorismo calmo e sotterraneo, provocato soprattutto dalle circostanze e non dalla psicologia.

Come ho già accennato, le agonie dei personaggi di Svevo non si comunicano, non raggiungono i cuori dei figli o dei fratelli. Vi è in questo isolamento nella sofferenza un segno tragico, ma anche un'occasione di umorismo. Infatti non colpendo mai i centri drammatici — l'«uomo amato» o la «donna amata» — la morte avviene «in famiglia», senza impegnare la vita degli altri se non frammentariamente, esternamente, umoristicamente. Il dolore è piuttosto mimato; nessun rovesciamento di valori, nessuna rivelazione illuminano l'anima dei sopravvissuti. Un sentimento di precarietà e pena percorre questi gruppi umani, malamente saldati tra loro. Del resto, il ridicolo delle situazioni e l'umorismo dei personaggi di Svevo sono nutriti appunto da questa fondamentale, innata incapacità di superare se stessi, da questa grande incomprensione di fronte alla morte, dalla confusione e dall'improvvisazione di fronte all'amore. Tutti i personaggi di Svevo si lasciano afferrare dall'amore per puro caso (Alfonso in Una vita), per precarietà (Emilio in Senilità), per timidezza (Zeno ne La Coscienza di Zeno). Non credo che, ci sia un'alta grande opera letteraria in cui l'amore avesse da sostenere una parte così dubbia, così ambigua. In fin dei conti, le figure umane di Svevo hanno tutte delle velleità sentimentali e delle nostalgie passionali, ma tutte esitano dinanzi all'amore come tale — e quasi tutte sono coinvolte dalle circostanze in accoppiamenti erotici o in matrimoni stolti, insensati. Tuttavia, l'opera di Svevo è ricca di figure femminili; alcune di esse — per esempio Angiolina di Senilità — occupano la memoria del lettore con la stessa forza ossessiva delle creature di Brontë, Dostoevski o Balzac. Ma tutte queste donne hanno un destino sterile tra i personaggi di Svevo. Nessuna arriva alla realizza-

o durere mare, definitivă, care să pună capăt unei vieți și să însămânțeze alta. De aceea ai impresia că nu se termină niciodată nimic; de aceea sinuciderea lui Alfonso, din *Una Vita*, este forțată, exterioară. Un perfect erou de al lui Svevo era dator să supraviețuiască. Dragostea nu-l dusesese nicăieri (Alfonso nici nu iubitise), moartea nu-l învârtise nimic.

Cu cit Svevo se descoperă mai limpede pe sine, cu atât împlinirea morții este mai magistral expusă. Este adevărat că în cîtestrele romane, moartea este precedată de o lungă agonie neîmpărtășită, necunoscută celorlalte personaje. Dar cită deosebire între agonie a mamei din *Una Vita* (agonie lungă fără a fi semnificativă, obositoare fără a ajunge halucinantă, mai mult o bolire inertă, subumană) și agonie a surorii din *Senilità* (plină de surprize, întretăiată de nebunie, ca un coșmar de obosită virginitate) sau agonie a tatălui din *La Coscienza di Zeno* ! Moartea tatălui, în acest ultim roman, arată adevăratele granițe ale epiceii lui Svevo. Nu mai este o simplă agonie, ca în celelalte romane, ci o obscură revelație a unor existențe sau valori aparținînd condiției de după moarte. Tatăl lui Zeno Cosini are certitudinea că știe ceva care trebuie comunicat înainte de a muri; ceva simplu, dar de o supremă semnificație; într-un cuvînt, o revelație. Svevo folosește mult talent și umor ca să povestească împrejurările acestea ante-mortem, care de obicei invită la fraudă literară sau la un lirism deplasat. Aici umorul intervine direct, ca să dea morții ca împlinire, și sentimentului morții în general, cuvenita eficiență. Un umor calm și subteran, provocat mai ales de împrejurări, nu de psihologie.

Cum am observat, agoniile personajelor lui Svevo nu se comunică, nu răzbat în inima fiilor sau a fraților. Este în izolarea aceasta în suferință un semn tragic, dar și un prilej de umor. Într-adevăr, nelovind niciodată în polii dramatici — în « iubit » sau « iubită » — moartea se petrece « în familie », neangajînd viața celorlalți decît fragmentar, exterior, umoristic. Durerea este mai mult mimată; nicio răsturnare de valori, nicio revelație nu se luminează în sufletele supraviețuitorilor. Un sentiment de precaritate și jend străbate aceste grupuri umane, prost sudate între ele. De altfel, ridiculul situațiilor și umorul personajelor lui Svevo este alimentat tocmai de această funciară incapacitate de a se depăși pe sine, de această mare neînțelegere în fața morții, de zăpăceala și improvizarea în fața dragostei. Toate personajele lui Svevo se antrenează în dragoste din împlinire (Alfonso în *Una Vita*), din precaritate (Emilio în *Senilità*), din timiditate (Zeno în *La Coscienza di Zeno*). Nu cred să existe o altă mare operă literară în care dragostea să joace un rol atît de suspect. În fond, oamenii lui Svevo au cu toții veleități sentimentale și nostalgii pasionale, dar toți ezită în fața dragostei ca atare — și aproape toți sunt antrenați de evenimente în tovărășii erotice sau căsătorii fără nici o noimă. Cu toate acestea, opera lui Svevo este bogată în femei; unele din ele — bundoard Angiolina din *Senilità* — obsedează memoria lectorului cu aceeași vehemență ca o creatură din Brontë, Dostoievski sau Balzac. Dar toate aceste femei au un destin sterp printre personajele lui Svevo. Niciuna nu se realizează; chiar cea neuitată Angiolina, care rezumă inconștient și fermecător latențele feminității, ghicind toate jocurile curtezanei, să afli deodată autonomia oamenilor dintr-o carte, chiar Angiolina eșuează lamentabil, mîngîiată numai de umorul blind al lui Svevo.

Sunt în cele trei romane ale triestinului o serie de întîlniri între personaje, adunare laolaltă de oameni, în care simți neputința autorului de a-și stăpîni propriile sale creații. Este o emoție rară și uluitoare, să afli deodată autonomia oamenilor dintr-o carte. Asemenea libertăți — pe care romanul englez le cunoaște din belșug — dovedesc, oricît ar părea de paradoxal, talentul epic al autorului. În Svevo, oamenii se întîlnesc după bunul lor plac. Chiar întîlnirile bine fixate de autor au atîtea surprize (bundoardă, prima vizită a lui Alfonso în casa Annettel), încît uluiesc lectorul. Cred că acest talent al lui Svevo de a aduna oamenii și a-i lăsa să-și facă de cap — însușire atît de rară

zione, al compimento di se stessa; perfino quell'indimenticabile Angiolina che riassume inconsapevolmente e con tanto fascino le potenzialità della femminilità, azzeccando tutti i giochetti della cortigiana volgare eppure facendo nel contempo i gesti delle grandi fidanzate, perfino Angiolina fallisce deplorabilmente, consolata soltanto dal mite umorismo di Svevo.

Vi è nei tre romanzi del Triestino una serie di incontri tra personaggi, raduni di gente, in cui si risente l'incapacità dell'autore di dominare le sue proprie creature. Ecco una rara e affascinante emozione: quella di afferrare tutto d'un colpo l'autonomia dell'uomo da un libro. Libertà di questo genere — che il romanzo inglese conosce in gran copia — dimostrano per quanto paradossale possa sembrare, le doti narrative dello autore. In Svevo la gente le persone umane s'incontrano a loro volere e piacere. Perfino incontri chiaramente voluti dall'autore riservano tante sorprese (ad esempio, la prima visita di Alfonso nella casa di Annetta), ch  il lettore ne resta stupito. Penso che tale dono di Svevo, di far raccogliere la gente e poi di lasciare che agisca di propria testa — qualit  cos  rara nella letteratura italiana — non sia stato abbastanza messo in rilievo. Si   sempre parlato di Italo Svevo come di un osservatore e di uno psicologo, e dei suoi romanzi come di scritti intimi ed analitici — non   stata invece richiamata l'attenzione sulla sua narrativit  pura, sul suo dono di raccontare vicende svariate e concrete, di costruire una storia profonda e ricca non per introspezione, ma per avventure strane e fatti carichi di umorismo. Ossessi dalle rassomiglianze con Proust, i critici e i lettori hanno insistito sul tema analitico de *La Coscienza di Zeno*.

In effetti, nel romanzo italiano contemporaneo Zeno occupa un posto particolare appunto per ci  che, molto approssimativamente, si chiama « analisi » (e che non  , in realt , se non un perfezionamento dell'attenzione). Considerando per  tutti i tre romanzi, i pregi narrativi di Svevo superano queglii « analitici ». Il romanziere triestino ha introdotto nei suoi libri delle zone, delle persone e degli avvenimenti che non avevano finora richiamato l'attenzione degli altri autori.

Una delle zone che fanno di Zeno un capolavoro del romanzo moderno   proprio la storia di una ditta commerciale. Da Balzac in poi non si sono scritte pagine cos  affascinanti sulle speculazioni bancarie, sull'innocenza con cui un diletta te come Zeno Cosini e suo cognato Guido si vedono impigliati in affari disastrosi.

Alcuni motivi fondamentali sono facilmente riconoscibili nell'opera di Svevo. Per esempio, la vecchiaia. Senilit , bench  scritta in et  giovanile dall'autore, ne porta in germe tutte le ossessioni intorno alla vecchiaia; la « vecchiaia » compresa non come tappa biologica ma come fallimento della vita. *La Coscienza di Zeno* composta negli anni della senescenza   il racconto di un vecchio. Il quarto romanzo, del quale Svevo aveva steso soltanto una trentina di pagine — e il quale doveva costituire il seguito di Zeno — s'intitolava *Il Vecchione*. Un lungo e gustoso racconto si chiama *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Tutta l'opera di Svevo abbonda di gente invecchiata anzi tempo, uomini asciutti alla maturit , uomini che non hanno trovato il coraggio dell'amore e hanno conosciuto « la morte in famiglia », la morte dei genitori e delle sorelle. « *La famiglia* »   presente con un vigore inconsueto nei romanzi di Svevo. *La famiglia*, occasione di drammi repressi, di mediocri agonie, di umorismo caritatevole.

în literatura italiană — n-a fost indeajuns de remarcat. S-a spus mereu despre Italo Svevo că este un observator și un psiholog, că romanele sale sunt intime și analitice — dar nu s-a atras atenția asupra epicei sale pure, asupra talentului său de a povesti întâmplări variate, concrete, de a construi o istorie adâncă și bogată nu prin introspecție, ci prin aventuri stranii și evenimente pline de umor. Obsedați de asemănarea cu Proust, criticii și lectorii au stăruit asupra tematicii analitice din *La Coscienza di Zeno*.

Într-adevăr, în romanul italian contemporan, Zeno ocupă un loc aparte tocmai prin ce se numește, foarte aproximativ, « analiză » (și care nu e, de fapt, decît o desăvîrșire a atenției). Dar, luînd în considerație cele trei romane, meritele epice ale lui Svevo întrec pe cele « analitice ». Romancierul triestin a introdus în cărțile sale zone, oameni și evenimente care nu ispitiseră atenția celorlalți autori.

Una din porțiunile care fac din Zeno o capodoperă a romanului modern — este tocmai istoria unei întreprinderi comerciale. De la Balzac nu s-au mai scris pagini atît de fascinante asupra speculațiilor bancare, asupra inocenței cu care un diletant ca Zeno Cosini și cumnatul său Guido sunt antrenați în afaceri dezastruoase.

Cîteva leit-motive sunt ușor recunoscute în opera lui Svevo. De pildă bătrînețea. Senilită, deși scrisă pe cînd autorul era încă tînr, poartă în germen toate obsesiile sale crescute în jurul bătrîneții; « bătrînețea » înțeală nu ca o etapă biologică, ci ca o rată a vieții. La *Coscienza di Zeno*, compusă la bătrînețe, este povestirea unui bătrîn. Al patrulea roman, din care Svevo scrisese numai vreo treizeci de pagini — și care trebuia să fie urmarea la Zeno — se numea *Il vecchione*. O lungă și savuroasă nuvelă se numește *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. În toată opera lui Svevo abundă oameni îmbătrîniți prea devreme, bărbați uscați la maturitate, bărbați care n-au avut curajul dragostei și au cunoscut « moartea în familie », moartea părinților sau a surorilor. « Familia » este prezentă cu o vigoare neobișnuită în romanele lui Svevo. Familia, prilej de drame mocnite, de agonii mediocre, de umor caritabil . . .

**VALERY LARBAUD
ENRICO EMANUELLI
ROBERTO BAZLEN
ELIO VITTORINI
GIACOMO DEBENEDETTI
ALAIN ROBBE-GRILLET**

jaloanele unei receptări

Eu, în general, nu am încredere în romane, poate pentru că le-am iubit prea mult în tinerețe; și uneori se întâmplă să mă întreb dacă nu cumva marii romancieri ai secolelor al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea (și îndeosebi cei din urmă) n-au epuizat pentru multă vreme posibilitățile acestui gen literar. Neîndoielnic, realitatea socială va furniza întotdeauna personaje noi cui va ști să le vadă, iar descrierea sufletului omenesc nu va ajunge niciodată la capăt; rămîne totuși adevărat că astăzi este mult mai greu să scrii un roman care să nu pară dubletul cine știe cărui model devenit clasic, sau o copie modernizată a acestuia, conformă gustului vremelnic al unui moment, o imitație mascată mai mult sau mai puțin abil.

Iar marea majoritate a romanelor care evită acest reproș nu sînt romane propriu-zise, ci eseuri morale sau fragmente descriptive ori lirice în care au fost introduse, în mod artificial și inutil, elementele obligatorii ale unui roman: o intrigă și niște personaje; în așa fel încît volumul de 250 sau 300 pagini ar putea fi redus, fără să piardă nimic din originalitate și substanță, la dimensiunile unei povestiri sau ale unui scurt tratat.

Contrar celor spuse, cărțile lui Italo Svevo citite de mine îți lasă o impresie de plînătate și de necesitate pe care o simți numai citindu-i pe cei mai buni romancieri ai secolului trecut. În fiecare dintre ele, un personaj central, un individ, trup și suflet, ne este dezvăluit tot mai mult prin descrierea comportamentului său, a reacțiilor lui față de mediu, față de împrejurări, față de cele mai mici întâmplări ale vieții cotidiene și de persoanele cu care vine în contact și pe care noi le cunoaștem prin el.

Revelarea totală a acestui individ într-un moment anume sau în diferite momente, bine definite, ale vieții sale constituie substanța romanului care, astfel, nu poate fi redus la simpla narare a unor evenimente exterioare sau la un tratat de morală. Pentru că a creat un atare personaj, sau, mai bine zis, două asemenea personaje, caracterizate într-un mod atît de decis, dar și de delicat, încît ele rămîn să dăinuie în amintirea noastră, adăugîndu-se propriilor noastre observații și reflexii, Italo Svevo are dreptul la recunoștința și admirația noastră a tuturor, oricare ar fi limba pe care o vorbim și țara în care trăim.

(...) Un critic ar putea, eventual, obiecta că în ulti mă instanță ceea ce apreciez eu cel mai mult la Svevo sînt calitățile care îl apropie de marii romancieri englezi al secolului al XIX-lea și îndeosebi de Thackeray și Dickens, precum și de Flaubert și romancierii-moralisti francezi al căror exponent recent este Proust. Această obiecție este, însă, cu două tășuri, deoarece pot răspunde că de n-aș fi găsit nimic nou în Svevo, aș fi lăsat cărțile lui deoparte și m-aș fi reîntors la Thackeray, la Dickens, la Flaubert și Proust. Fapt e, însă, că am găsit la el personaje noi, pe care nu le mai întîlnisem pînă atunci nicăieri altundeva.

VALERY LARBAUD

(Din contribuția la numărul special dedicat lui Italo Svevo
de revista «Solaria» — nr. 3—4/1929)

Cei trei bărbați care constituie subiectul și culoarea romanelor sînt toți trei nehotărîți: mai mult, își joacă viața pe această nehotărîre, ba sucombînd, b raportînd triumfuri iluzorii care nu au alt rost decît acela de a-i face să recadă în noi ezitări. Iar eliberarea finală a lui Zeno, ce pare să contrazică această schemă, deși agreabilă și în sine satisfăcătoare din pricina simpatiei pe care cititorul o nutrește pentru acest personaj, este, în fond, partea cea mai puțin reușită a cărții.

Cred că frumusețea stă tocmai în aceasta: în faptul că Svevo a știut să construiască în jurul unor asemenea personaje care, dacă ne uităm cu atenție, sînt « oameni simpli », o întreagă lume și o rețea de fapte, demne de un spirit speculativ sau, cel puțin inteligent.

În fond, Svevo a știut să contopească în mod fericit narațiunea verlistă cu acel gen de narațiune pe teme psihologice — și îndeosebi de dragoste — la modă, cu cîțiva ani în urmă, în Franța.

Svevo însă, mai mult decît autorii la care făceam aluzie în rîndurile de mai sus, a știut să-și învîluiască întreaga operă într-o seninătate demnă de invidiat, într-o aură de resemnată fatalitate care este semnul distinctiv al oricărei arte mari; chiar și paginile cele mai întunecate poartă această amprentă.

În romanul *O viață*, unde totul se reduce la dragostea lui Alfonso pentru Annetta, există o pauză amplă ce îl poartă pe protagonist departe de oraș, departe de iubita lui, pentru a-l aduce înapoi grevat de o enormă durere: moartea mamei. Acest episod se petrece într-o atmosferă de pace, de resemnare, personajele acceptîndu-l cu liniștea sufletească pe care o dovedeau în fața Destinului oamenii antichității. Această moarte îl va apăsa definitiv pe Alfonso; iar sinuciderea lui pare mai degrabă o consecință a ei decît a părăsirii personajului de către iubită.

Aici trebuie căutată originalitatea scriitorului; iar anumite calități ale sale, mai degrabă lăuntrice decît exterioare, o anume asprime în formă și ura lui pentru tot ceea ce ar fi putut trece drept retoric sau convențional, apar mai limpede dacă ne gîdim că artistul iubea goliciunea sufletească, absența oricărui exces, și că nu avea de loc orgoliu poetic, tocmai din pricina crezului său.

Din ființa lui emană un fel de oboseală, ușoară și cezoasă, ascunsă la început din pudoare, mai tîrziu din respect față de artă; probabil că uneori îi urca pe buze un

suris de lăuntrică plictiseală, aida celui pe care îl zărim pe chipul lui Alfonso, Emilio și Zeno. (...)

Svevo a avut cu adevărat vină de romancier: profund, exact, viguros în crearea figurilor umane, în descoperirea și dezgolirea faptelor, sigur și infailibil în interpretarea sentimentelor.

În acest fel, moștenirea marilor înaintași din secolul trecut (în aceste vremuri de căutări trudnice și rătăcitoare) este culeasă cu mână sigură și dusă, cu firească înnoire pe care o cereau timpurile și un spirit nou cum era cel al lui Svevo, spre o nouă înflorire și frumusețe.

ENRICO EMANUELLI

(*Fragmente din articolul Cele trei cărți ale lui Svevo, publicat în revista «La Libra», nr. 2/1928*).

Dragă Carocci¹,

din pricina unei mătuși care stă cu noi și de câteva săptămîni e grav bolnavă (moartea poate surveni dintr-un moment într-altul) și a lipsei unui coleg de birou, bolnav și el, ce mă silește — tot în ultimele săptămîni — să lucrez «cît doi», nu m-am putut ocupa imediat de adunarea materialului pentru numărul dedicat lui Svevo. Iartă-mă. În plus, toate manuscrisele se află încă în casa Schmitz, ceea ce complică și mai mult lucrurile.

Referitor la fragment. Nu cred, în general, în eficacitatea unui fragment scurt desprins dintr-o operă narativă; nu se poate desprinde un organ dintr-un organism iar opera lui Svevo este una dintre operele narrative cele mai organice din cîte cunoșc: fiecă episod este întotdeauna consecința tuturor premiselor, și e plin — deși la prima vedere nu s-ar zice — de trimiteri doar ușor schițate, de reluări de moti-

¹ Alberto Carocci, scriitor și ziarist (1904—1972), fondatorul și directorul revistei «Solaria» (1926—1943).

Cît privește personalitatea lui Roberto Bazlen, iată o mărturie a lui Eugenio Montale: «Cino era B.B.? Voi încerca acum să o spun celor care nu știu nimic despre el, treabă deloc ușoară. Deși auzindu-se numit «intellectual», Bobi s-ar fi simțit ofensat, totuși adevărul este că odată cu el dispărea ultimul și cel mai neobișnuit reprezentant al intelectualității triestine din anii treizeci; ba, în cazul său, s-ar putea spune chiar din anii douăzeci, deoarece încă din 1924 a început să răspîndească în afara Triestului comora sa de neliniști și cunoaștere. (...) Cînd a venit pentru prima dată la mine, în iarna lui '23—'24, trimis de nu mai știu cine, a fost ca o fereastră deschisă spre o nouă lume. Ne vedeam zilnic la o cafea la subsol, în apropiere de teatrul «Carlo Felice» din Genova. A fost primul care mi-a vorbit de Svevo, trimițîndu-mi, apoi, cele trei romane ale acestuia; m-a făcut să cunosc multe pagini din Kafka, din Musil (teatrul) și Altenberg.

(...) A fost un om căruia îi plăcea să trăiască în interstițiile culturii și ale istoriei, exercitîndu-și influența asupra cuturilor celor care puteau să-l înțeleagă, refuzînd, însă, cu încăpăținare să iasă la rampă. «Bon vivant», mare amator de vin bun, curios să afle totul, capabil să umble douăzeci de kilometri

ve etc. În sfârșit, nu e, sub nici o formă, o suită de poeme în proză. Gîndește-te, totodată, cîte efecte de lumină s-ar pierde prin prezentarea unui singur fragment. Pe de altă parte, dacă se optează pentru amputare, trebuie, fatalmente, să te rezumi doar la primele capitole. Rudele lui Svevo au trimis cam acum o lună, fără să-mi dea de știre, prefața la romanul neterminat revistei « Convegno », care le ceruse lor personal cîteva pagini inedite. Am aflat prea tîrziu, cînd afacerea era perfectată. Pentru toate aceste motive, m-am văzut silit să aleg primele « măsuri » dintr-o povestire inedită a lui Svevo sau, mai exact, capitolul al doilea (primul are numai cîteva rînduri și — atît în sine cît și în economia lucrării — contează mai puțin) al unei nuvele care (în ciuda titlului foarte literar și « la Panzini »: *Povestea bunului bătrîn și a fetei celei frumoase*) rămîne una dintre cele mai reușite scrieri ale lui Schmitz: capitolul pe care ți-l trimit nu este cel mai bun, însă e rotund și — măcar într-un fel — poate supraviețui izolat. Sper, însă, că vei face cum crezi de cuviință.

Manuscrisul nu poartă nici o dată, dar — după multe indicii — trebuie să fie din ultimii doi sau trei ani. Nuvela e aproape terminată: protagonistul a murit și par să mai lipsească numai cîteva rînduri sau cîteva pagini (doar dacă Svevo nu ar fi avut intenția să dezvolte pe larg și să umfle ultimul episod, ceea ce totuși nu cred: avea prea mult simț al proporțiilor). Sînt aproximativ cincizeci de pagini mai degrabă îndesate, scrise la mașină, cu panglică roșie. Are destule corectări și adăugiri de mînă.

(...) Tot materialul va fi gata în 8 - 10 zile și îl voi expedia imediat. Astăzi îți trimit lista articolelor apărute după moartea lui Schmitz, alcătuită de familie.

Îți mulțumesc pentru invitația de a colabora la numărul special: dar nu am timp și, de altfel, nici nu știu să scriu în italienește.

Fă-mi, te rog, o favoare: refuză toate articolele unde se vorbește despre prioritatea descoperirii lui Svevo: problema tinde să devină cam indecentă.

Dacă mai ai nevoie de ceva referitor la Svevo, scrie-mi, te rog, imediat.

Cu prietenie, al dumitale

ROBERTO BAZLEN

(Scrisoarea, datată 8.2.1928, a fost publicată deabia în 1979, în revista « Nuova Rivista Europea », nr. 9, Trento).

pe jos în căutarea unui birt nou, a fost mai presus de toate un om în stare să sugereze și să suscite mereu noi neliniști intelectuale și morale. Întotdeauna cu un pas înaintea celorlalți, își părăsea adeseori ideile dacă observa că sunt prea lesne acceptate de alții. După cîte știu, nu a avut niciodată o slujbă fixă, însă mulți editori s-au folosit de el pentru a-l trimite « să patruneze » în zone neexplorate. Multe dintre cărțile bune și rare publicate în Italia nu ar fi apărut niciodată dacă B.B. nu le-ar fi impus unor redactori îndărătnici. (...)

Au rămas de la el cîteva poezii (scrise în nemțește) și multe desene: nimic destinat publicării și fără îndoială, nimic care să poată trece drept o operă; nimic, probabil, în stare să ne dea adevărata lui măsură. Maestru al unei culturi în întregime subterane, el își pune în grea încurcătură prietenii care vor, cum se zice, « să-i cîntească memoria ». Presupun că o stare inițiativă l-ar face de-a dreptul oroare. Poate că întreaga lui înțelepciune se află în fraza pe care i-a spus-o într-o zi lui Sergio Solmi (unul dintre vechii săi prieteni): « Ca să poți înțelege ceva, trebuie să știi să fii nebun, păstrîndu-ți totodată capul pe umeri ». În aceasta cred că a reușit la perfecție. L-a costat scump experiența, dar a fost o experiență care sigur nu putea fi plătită în monedă pămîntească ». (Din necrologul publicat în « Corriere della Sera » din 6 august 1965, ulterior inclus în volumul de corespondență Svevo-Montale. De Donato Editore, Bari, 1965, sub titlul *Amințirea lui Roberto Bazlen*.)

Dinaintea unei voințe a scrisului atât de absolută și creatoare prin fiecare cuvânt, necesară și vitală, precum lutul original în oricare părticică a lumii, trebuiau să cadă regulile și legile stilistice care prilejuiesc uitare de sine, reticență și ușurătate și te pot prinde în mreje. Svevo încerca să dăruiască limbajului o poezie, alta decât cea a cuvintelor, o poezie, un adevăr pe care trebuia « să-l tragă la suprafață din adâncul propriei ființe » prin ceva ce nu este tocmai « cugetare pură », nici sentiment și încă și mai puțin amăgire a simțurilor. Era vorba de a antrena în cuvinte o semnificație umană înaltă, o semnificație ce transcende frumusețea lor materială și caută să strângă în fiecare virgulă sau accent, o frumusețe cu mult mai puternică decât cea a sunetului, o frumusețe care mai degrabă impune cuvintelor un sunet nou, viu prin ironie, emoție, durere etc. Astfel, în epoca nesfârșitelor îndoieli asupra dualității formă-conținut, el răspundea tuturor eforturilor făcute de arta romanului în afara potecilor bătute de doctrinele estetice, printr-o unică și enormă « dificultate ». Acesta este cu adevărat scrisul său: inundă hîrtia cu un fluviu de cuvinte dintre care nici unul nu este gratuit, ci toate, în mod egal, aduc la lumină ceva din realitatea pe care doreau să o reprezinte...

(...) Cîte nostalgii și reticențe, cîte « motive », cîte « legi » nu s-au perindat într-o jumătate de veac pe drumurile artei, constituind rînd pe rînd « veneratul patrimoniu » stilistic al scriitorilor ! Refractor sau surd, Svevo și-a cîștigat o poziție dinaintea lor și în chiar vremea lor, și-a creat un fel de eternitate a scriiturii care fac ca operele lui să fie contemporane încă de acum cincizeci de ani și pentru cine știe cît timp de aici înainte.

ELIO VITTORINI

(Din recenzie la *O viață de Italo Svevo*, apărută în nr. 12/1930
al revistei « *Solaria* », inclusă ulterior în volumul de eseuri
Diario in pubblico, Bompiani, 1957)

(...) E ușor de constatat că dorința de a scrie romane de moravuri — singura formă, după cum se știe, prin care un romancier poate face concurență stării civile —, este la Svevo destul de vremelnică, rămînînd aproape întotdeauna la faza de intenție depășită însă îndată de o preocupare mai profundă și originală: cea de a scrie biografia sau o parte din biografia celui protagonist care se modelează, mereu altfel însă mereu solidar cu sine însuși și în esență același, de-a lungul celor trei romane. Privite mai atent, personajele secundare concură toate spre a da relief, a potența, a dramatiza relațiile active sau pasive ale protagonistului cu viața și lumea din afară. Ele se prezintă ca o succesiune de circumstanțe oferite protagonistului și dovedesc într-adevăr extraordinara capacitate a romancierului, dar nu a romancierului care știe să-și ticsească opera de portrete, ci a celui care reușește să-și definească printr-un singur portret central, propria concepție despre viață.

(...) Eroul lui Svevo este rezultatul unei fundamentale senzații de dezechilibru între orientarea pe care individul o dă propriei vieți și curba pe care, apoi, o descrie

cu adevărat viața: el este chiar întruparea acestui defect, aceste erori de calcul pe care o descoperă și o îndură, cu fiecare întâmplare de-a lui. Svevo închide în carapacea transparentă și sensibilă a eroilor săi experiența crispată a unei tare; tară care, ca toate tarele este, în parte, înăscută și iresponsabilă, însă ea produce remușcări și suferință întocmai ca o vină. E un defect care se ispășește întocmai ca și un păcat. Aceste personaje sînt în mod conștient niște inapți (primul titlu al romanului *O viață era Un Inapt*, titlu care se potrivește și celorlalte două romane): oameni distruși, încă dinainte de eșecul propriu-zis, de intima convingere în propria lor incapacitate. Ei acționează asemeni copiilor pe care mecanismul asociativ, insuficient exersat, îi împiedică să găsească cu mîna obiectele percepute cu ajutorul vederii. Întind mîinile și tocmai cînd cred că vor apuca lucrul dorit, degetele lor, încă încordate, nu prind nimic. O atare incapacitate se încheagă în mintea celui care suferă de ea sau a aceluia care urmărește dramaticele-i efecte, sub chipul unei fatalități exterioare, ca și cum, printr-o misterioasă eroziune, viața, lumea, solul practicii s-ar fărîmița și le-ar fugi de sub picioarele care, impulsiv sau precaut, dar întotdeauna într-un mod ce părea să respecte toate regulile jocului făcuseră un pas înainte.

Pe măsură ce aceste personaje ajung la conștiința, mai mult sau mai puțin confuză, dar întotdeauna sfîșietoare, a propriei lor incapacități lăuntrice și a *fatum*-ului exterior ce îi guvernează, par să facă tot ce le stă în putință pentru a-și grăbi prăbușirea. Chiar și atunci cînd au norocul să nimerească drumul cel bun, fie că din stîngăcie alunecă spre cele mai nefericite și fără de rost abateri; fie că nu recunosc drumul, deoarece, suspicioși cum sînt, nu le vine să creadă că l-au nimerit; fie, în sfîrșit, îl evită din capul locului, pentru că deprinderea cu nefericirea a devenit la ei o sumbră și resemnată plăcere de a fi nefericiți. Iată povestea, rațiunea și morala romanelor lui Svevo.

(*Fragmente din eseul Svevo și Schmitz, 1929, republicat în volumul Saggi critici, Mondadori, Milano, 1955*).

Încercarea de a-i alătura pe Svevo și Proust mi se pare, din punct de vedere literar, cu totul nefundată. Cei care au făcut această alăturare, sprijinitori ai artei lui Svevo, și îndeosebi cei care au adoptat-o fără nici o rețineră, nu și-au dat seama, probabil, că descoperiseră, mai degrabă un instrument de propagandă decît un diagnostic literar. Acum se poate spune că, în pofida atîtor obiecții și suspiciuni, la vremea aceea Proust era în plină glorie: pentru cel care îl citiseră nu numai din snobism și îl înțeleseseră, numele lui degaja acel soi de vrajă și de magie pe care o emană paginile sale. A afirma că un scriitor poate sta, într-un fel oarecare, alături de Proust însemna, la acea vreme să afirmi, aproape *a priori*, că are forță de atracție, că volumele lui exercită aceeași seducție poetică, muzicală, intelectuală, că dăruie tot atîtea încîntătoare și substanțiale *journalées de lecture* ca scriitorul francez. Însemna, așadar, să trezești interesul cititorului, oferindu-i totodată și o cheie de interpretare. Pentru un scriitor de curînd descoperit această alăturare era, prin urmare, un permis de liberă trecere; și aceasta grație unei definiții rapide și frapante, unei formule de succes sigur: ceea ce, în limbajul de astăzi, s-ar numi un foarte reușit « slogan publicitar »: Svevo un Proust italian. Formula a fost lansată chiar de către prezentatorii francezi al lui Svevo, care au folosit-o în binecunoscutul *hommage* închinat scriitorului italian de revista « Le Navire d'Argent ».

(...) Nu vreau să dau toate motivele pentru care alăturarea Svevo-Proust este nejustificată. Pornind, însă, fie și numai de la exterior, de la învelișul stilistic, *À la recherche* este exact contrarul romanelor lui Svevo: romanul lui Proust este încredințat unei virtuți verbale care, ajutată de o uimitoare capacitate mimetică și evocatoare a inflexiunii și arabescului frazei, face din cuvânt, în fiecare moment, organul și locul unei transsubstanțieri directe a lucrurilor în semnul silabic ce le reprezintă și totodată le transfigurează; cu alte cuvinte, face din cuvânt organul și locul metempsihozei sufletului lucrurilor în silabe, silabe ce constituie noua, sensibilă, tactilă și muzicală încarnare a acelor lucruri. Percepi cu ochiul ori cu urechea cuvântul sau fraza, pipăi obiectul cu toate simțurile, avînd înțelegerea și conștiința că asिști la o divinație a fizionomiei și adevăratei taine a lucrurilor. La Svevo, dimpotrivă: cuvîntul rămîne nomenclatură, iar fraza elementară în care se articulează sau se înșiruie rămîne aproape în exclusivitate o dare de seamă, documentară, un mijloc practic de « a face cunoscut » ceea ce se prezintă sau se întîmplă. Trebuie adăugat că această nomenclatură este deseori aproximativă: forța artistului fiind tocmai aceea de a ne convinge că, în realitate, ceea ce aproximăm se transformă continuu într-o nesperată și irezistibilă precizie. În vreme ce sensibilitatea ne este neîncetat ocolită sau deziluzionată, inteligența noastră, dimpotrivă, este condusă spre euforia descoperirii unui adevăr căruia i se adaugă constatarea că adevărul poate fi spus cu atîta simplitate. În timp ce Proust profețește sufletul cuvintelor, Svevo le dezvăluie miezul ascuns.

Dacă de la suprafața stilistică se trece la substanță, la sensul celor două opere atît de nepotrivit alăturate, deosebirea se dovedește a fi la fel de radicală. Expediția poetică și umană pe care Proust o definește începînd cu titlul romanului său este o « căutare a timpului pierdut »: ceea ce s-a distrus prin perpetua eșuare a prezentului, niciodată trăit suficient de intens, într-un trecut care nu se va mai întoarce niciodată, este recuperat în sens invers, prin opera de artă, într-un prezent scutit de curgerea timpului, un prezent etern, eliberat de trecerea istorică, lumească a zilelor — cuvîntul lumesc avînd aici semnificația pe care i-o dau misticii: risipirea într-o trăire prezentă care, după ce ne-a distras de la sensul și scopul adevărat al vieții, nu mai oferă nimic altceva.

(...) La Svevo timpul, folosirea timpului, uzul și uzura acestuia, fuga și anihilarea lui înseamnă cu totul altceva. Romanele lui Svevo sînt o înceată dar neîncetată înșiruie de clipe, de momente prezente (chiar și atunci cînd verbele nu sînt folosite la prezent): un prezent inexorabil și vertical care se prăbușește ca o trombă într-un trecut irecuperabil. Un prezent practic, ce ar trebui să fie folosit în mod activ, prin acțiuni practice, un prezent care ar trebui, într-un fel oarecare, să fie petrecut cu folos; și care, dimpotrivă, confirmă cu durere propria lui inconsistență, tocmai pentru că personajul nu știe să profite de el nici măcar ca de o utilă vremelnicie. În Proust există o speranță care se îndeplinește tocmai pentru că protagonistul scria acel roman, ceea ce reprezintă felul lui de a cîștiga războiul contra timpului. La Svevo nu există speranță: cele trei romane ale sale sînt trei istorii ale unui eșec, ale unei frustrări. Mai mult, cine ar vrea să insiste asupra acelor date care, în mod greșit, par să recomande romanele sveviene drept naturaliste, ar afla în aceasta un argument, deoarece romanele naturaliste sînt, aproape de regulă, parabole ale unui eșec. Personajele sveviene capotează tocmai pentru că timpul lor nu are altă dimensiune decît cea absurdă și nulă a prezentului — prezent care este asemenea punctului în geometrie, adică o entitate fără dimensiuni și care totuși ne sfidează silindu-ne să o folosim ca pe o realitate spațială; — un fragment de durată care ar trebui umplut cu o trăire eficientă și o activitate productivă. Personajele, însă, își petrec timpul despicînd firul în patru, în vreme ce acesta s-a și scurs devenind

un trecut golit de orice semnificație, cu excepția amintirii aproape fără chip tocmai a experienței despicării firului în patru: un trecut irecuperabil, deci, fiindcă nu conține nimic corect. Acea investigație la nesfârșit, acea căutare neliniștită și tulbure, chiar dacă are vreodată în vedere viitorul, viitorul acela nu înseamnă pentru ea proiect; nu este un loc ipotecat printr-o creație care să se opună stabil și durabil trecerii și zădărniciilor timpului, deoarece și acest viitor va fi alcătuit tot din atomi de prezent, egali unul cu altul și, prin urmare, iroșiți de la bun început.

(. . .) În știința zilelor noastre și, asemenea acesteia, în proza actuală, legea fundamentală pare să fie legea așa-zis a *prohibiției*, lege conform căreia se poate defini numai ceea ce *nu* se va petrece. Tot restul, tot ceea ce scapă de această interdicție, de acest « nu se poate », nu înseamnă că trebuie, ci numai că poate să se întâmple. (. . .) Personajul lui Svevo trăiește deja sub imperiul acestei legi noi; din această pricină el este recunoscut numai de către acel cititor care ajunge să se adapteze unor personaje cu o fizionomie și o purtare atât de deosebite de ale protagonistului din romanul tradițional.

GIACOMO DEBENEDETTI

(*Fragmente din studiul Romanul secolului XX, Mondadori, Milano, 1971*)

Zeno Cosini, bogat negustor din Trieste (Triestul austriac de dinaintea războiului din 1914), scrie pentru un psihanalist principalele date ale existenței sale trecute. Studiile universitare îndoielnice, moartea tatălui, pasiunea voit întreținută pentru o fată, căsătoria cu sora acesteia, viața de familie fericită și confortabilă, amantele, afacerile comerciale mai mult sau mai puțin hazardate și, în general, deficitare, nimic din toate acestea nu par să aibă pentru el consecințe grave: soția veghează cu dragoste asupra căminului, un procurist girează cu înțelepciune cea mai mare parte a averii. De altminteri, îmbătrânind, Zeno nici nu acordă acestor evenimente, destul de obișnuite, prea mult interes; el le reînvie și le comentează într-un singur scop: acela de a dovedi că este bolnav și de a-și descrie boala. În ciuda aspectului său, pe care îl bănuiești înfloritor, numele de bolnav închipuit nu i se potrivește întru totul; el știe că medicina nu are decât o putere limitată asupra bolilor, cu doctorii sfârșește întotdeauna prin a se certa, iar diagnosticele lor nu fac altceva decât să-i producă noi tulburări; deși colecționează medicamente — și, uneori, mai și ia din ele — intenția lui nu este niciodată cu adevărat terapeutică; bineînțeles, are tot atât de puțină încredere în psihanaliză pe cât are în tratamentele cu electricitate sau în gimnastică. Încă de la primele pagini găsim exprimată profesiunea lui de credință: « Boala este o convingere, iar eu m-am născut cu această convingere ». În ultimă instanță, boala este un fel de har.

Natura exactă și importanța absolută a acestei convingeri, iată ce încearcă să clarifice romanul în cele 350 de pagini compacte. Universul în care ne cufundă, grotesc și fantastic, dar în același timp perfect cotidian, atinge din primul moment și păstrează până la sfârșit un grad de excepțională prezență. Zeno se află, în mod hotărât, *în lume*; nu este prada nici unui simbolism și, într-un mod tot atât de absolut,

scapă de claustrarea în introspecție. Starea sa nu trezește nici neîncrederea nici irltarea; ci este evidentă, necesară, incurabilă. Nu avem de a face cu plăcerea morbidă a bolnavului de a se instala confortabil în propriile-i dureri, ci dimpotrivă, cu o luptă necurmată pentru cucerirea « sănătății », considerată ca bunul cel mai de preț; lupta aceasta este însoțită, însă, de o totală seninătate interioară — armonie a spiritului, bunătate, puritate, inocență — precum și de o seamă de manifestări exterioare cu caracter ceva mai practic: eleganța, dezinvoltura, șiretenia, succesul în afaceri, capacitatea de a plăcea femeilor și de a cînta bine la vioară — și nu de a scoate numai niște scîrțituri oribile, ca din tot restul vieții. Pe de altă parte, omul sănătos nu profită de asemenea haruri pentru a duce o viață ușuratică: de exemplu, el rămîne în limitele unei riguroase monogamii. Și acest fapt nu trebuie luat drept o contradicție, deoarece dacă pentru unii totul înseamnă sănătate, pentru alții, totul înseamnă boală.

Același lucru se întîmplă și în ceea ce privește raporturile cu timpul. Timpul lui Zeno este un timp bolnav. Cînd, într-o conversație, rostește o frază, fie chiar și foarte banală, el face în aceeași clipă eforturi uriașe pentru a-și aminti o altă frază, rostită cu puțin timp înainte. Dacă nu-i rămîn decît cinci minute pentru a înfăptui o acțiune importantă, el le irosește calculînd că, într-adevăr, îi sînt suficiente să o înfăptuiască.

Zeno nu face paradă de boala lui. Dimpotrivă, încearcă să nu vorbească despre ea și să se poarte ca toată lumea; mai mult chiar, el a luat « înfățișarea unui om fericit ». De la prînzul în familie, de la care, ca un soț cum-se-cuvine, nu întîrzie niciodată, la biroul în care desfășoară conștiincios o muncă neplătită de contabil, de la Lloyd la bursă, de la patul amantei la locuința socrilor care îl stimează, urmărim cu aviditate toate mișcările acestui persecutor care se persecută fără milă pe sine însuși. Portretul are o asemenea forță încît poate fi așezat, fără ezitări, alături de cele mai tragice personaje: de la pătîmirile lui Michael Kohlhaas în căutarea cailor care i se luaseră pe nedrept, la prostrația întreruptă de inspirații bruște a lui Dmitri Karamazov în căutare disperată de bani și la angoasa lui Joseph K. mergînd în căutarea avocatului și totodată a judecătorilor săi. Infirmitățile cu care se procopsește din senin Zeno (întepeneala la genunchi pentru că un prieten șchiop i-a vorbit despre cei patruzeci și patru de mușchi ce servesc la mers, durerea din șold pentru că altul, într-o caricatură, îl înfățișase străpuns de o umbrelă), și de care nu se mai dezbară tot restul zilelor, sînt destul de asemănătoare cu cea a căpitanului Ahab, care și-a pierdut piciorul luptînd împotriva balenei albe, ori a lui Molloy, imobilizat de paralizia pornită de la picior. Zeno știe dinainte cum o să moară: din cauza unei cangrene la membrele inferioare. Nici un alt oraș ca acest Triest « irendent », unde nu se vorbește italiană, ci un dialect plin de elemente germane și croate, nu seamănă mai bine cu Praga germano-cehă a lui Kafka ori cu Dublin-ul anglo-irlandez al lui Joyce — toate patril ale unor oameni care nu se simt la largul lor în propria limbă. « O confesiune scrisă este întotdeauna mincinoasă, iar noi (triestinii) mințim cu fiecare cuvînt italianesc pe care îl rostim ».

În plus, povestitorul este de rea credință. Prezentînd narațiunea, psihanalistul precizează că aceasta conține un mare număr de minciuni, Zeno însuși semnalînd în treacăt, cîteva dintre ele. Dar cum mai poate fi distinsă minciuna de adevăr cînd fiecare fapt este însoțit de o lungă analiză care îl discreditează și îl neagă? Într-o zi cînd prin această metodă nu reușește să încurce suficient situația, Zeno declară: « era atît de limpede încît nu mai înțelegeam nimic ». După ce a acumulat simptomele unui clasic complex al lui Oedip cu multiple transferuri, se înfurie pe medic, ce n-a putut să se abțină să remarce acest fapt; apoi, adună în grabă, în sprijinul tezei lui, cîteva elemente false. În același fel procedează în relațiile cu

prietenii sau familia: « Dacă n-aş fi fost sigur că stric totul, aş fi socotit inutil să mai deschid gura ». În cele din urmă, el descoperă că analiza lui este capabilă să convertească sănătatea în boală; cu atât mai bine: hotărăşte că trebuie să vindece sănătatea.

Această sănătate — sau această boală — pe care vrea să o îngrijească, această conştiinţă, cum o indică titlul operei, sfârşeşte prin a fi denumită de el pur şi simplu « viaţa », care « spre deosebire de celelalte boli, este întotdeauna mortală ».

Izbucneşte războiul între Italia şi Austria. Paradoxal, eroul pretinde că îşi recucereşte echilibrul prin dezlănţurile tranzacţiilor comerciale pe care acest conflict le prilejuieşte. Iar cartea se încheie cu o uimitoare notă de speranţă: într-o zi, un om « ca toţi oamenii, doar ceva mai bolnav », va pune un explozibil de o putere necunoscută în centrul pământului. « Va urma un bubuit formidabil, pe care nimeni nu-l va auzi — iar pământul, reîntors la starea de nebuloasă, îşi va continua cursa în cer, eliberat de oameni, fără paraziţi şi fără boli ».

Timp bolnav, limbaj bolnav, libido bolnav, mers bolnav, viaţă bolnavă, conştiinţă bolnavă. . . ; evident nu trebuie căutată aici cine ştie ce alegorie a păcatului originar sau vreo altă lamentaţie metafizică. Este vorba despre viaţa de fiecare zi şi despre experienţa directă a lumii. Ceea ce Italo Svevo ne spune în acest fel este că, în societatea noastră modernă, nimic nu mai este *natural*. Şi că nu are nici un sens să ne necăjim din pricina asta. Putem cât se poate de bine să fim veseli, să vorbim, să ne iubim, să facem afaceri sau război, să scriem romane; doar că nici o acţiune nu mai poate fi întreprinsă fără să te gîndeşti, cu aceeaşi necesitate cu care respiri, la faptul că o întreprinzi. Fiecare dintre faptele noastre se răsfrînge asupra lui însuşi şi se încarcă de întrebări. Sub privirea noastră, simplul gest de a întinde cuiva mîna devine ciudat, stîngaci; cuvintele pe care ne ascultăm rostindu-le sună deodată fals; timpul spiritului nostru nu mai este identic cu cel al ceasului; iar scriitura românească, la rîndul său, nu mai poate fi inocentă.

ALAIN ROBBE-GRILLET

(Recenzie la Conştiinţa lui Zeno,
în « La Nouvelle Revue Française » 1 iulie 1954,
Inclusă în volumul Pour un nouveau roman, 1963)

În româneşte de SMARANDA BRATU STATI

Trieste li 4 Marzo 1937

Carissima amico,

Tu sarai al Convegno
martedì sera alle 5 pm. in
pompia magna. Parlerò mi
venerdì di avvicinare perché in
vero non desidero di aumentare
il pubblico più intelligente.
Spero che sarà l'ultima volta
che parlerò in pubblico. Ho prima
un grandevolissima (almeno mi
ricorda): 45 anni or sono!

Saluti cordiali

Sua aff.
Ettore Schmitz

Sta un due o 3 giorni a Venezia
avevi un mese or ora.

ITALO SVEVO

Profil autobiografic

Spre a înțelege rațiunea unui pseudonim care vrea să înfrățească stirpea italiană cu cea germană, trebuie să avem în minte rolul pe care de aproape două secole îl împlinește Triest la Poarta Orientală a Italiei: rol de creuzet, ce asimilează elemente eterogene pe care comerțul și dominația străină le-au atras în vechiul oraș latin. Bunicul lui Italo Svevo a fost funcționar imperial la Treviso, unde s-a și căsătorit cu o italiancă. Tatăl său, așa dar, deoarece a trăit la Triest, se consideră italian și se căsătorit cu o italiancă, de la care avu patru fete și patru băieți. Pseudonimul de Italo Svevo a fost determinat să și-l aleagă nu de la îndepărtatul său străbun german, ci de la îndelungul său popas, în adolescență, în Germania.

Tatăl lui Italo era de mult asimilat când, încă tinerel, înființa la Triest un întreprinzător și profitabil comerț de sticlărie. Nu se putea trăi la Triest izolându-te de mișcarea ideilor care, în acest oraș laborios, a fost totdeauna foarte activă și fecundă. În multe circumstanțe, alături de numele celor mai zeloși patrioți italieni liberali, se poate găsi și numele tatălui lui Italo. Mai târziu se va vedea, în locul său, pe cel al fiului. Italo fu director al «Ligii Naționale», al «Societății Triestine de Gimnastică», și al «Societății patriotice». În 1918, în ajunul revoluției din 30 octombrie, fu văzut în adunările pregătitoare în casa deputatului Edoardo Gasser.

Născut la 19 decembrie 1861, Italo Svevo avu parte în casa părintească de o copilărie foarte fericită. Cu toate acestea, mama sa avînd o fire blîndă și lipsită de autoritate, părintelui i s-a părut necesar să-i ia povara de a educa singură droaia de copii: la 12 ani Italo, împreună cu alți doi frați, fu dus într-un colegiu de lângă Würtzburg, unde trebuia să se pregătească pentru cariera care tatălui i se părea cea mai fericită, aceea de comerciant. Învățămîntul din acel colegiu, nu era, desigur, dintre cele mai perfecte, dar, învățînd în cîteva luni limba germană, tînărul, ajutat de cîțiva profesori și împreună cu alți colegi de școală, și mai ales, cu unul dintre frați, Elio (mort la 22 ani), se dedică cu pasiune studiului literaturii. Cunoscu clasicii germani cei mai mari, și, în primul rînd, îndrăgi romanele lui Friedrich Richter (Jean Paul) care avură negreșit o mare influență în formarea gustului său literar. În afară de clasicii germani, putu cunoaște în traduceri desăvîrșite pe Shakespeare, și cîțiva scriitori ruși, mai ales Turgheniev.

Întors la Triest, la vârsta de 17 ani, frecventă timp de doi ani Institutul Superior de Comerț, fondat în 1868 de baronul Pasquale Revoltella (care avea să devină nucleul actualei Universități de Științe Economice). Fură doi ani de activitate intensă care avură darul, în același timp, să se cunoască mai bine, înțelegând că nu era născut pentru comerț. Omul acela nobil care era tatăl său, i-ar fi îngăduit să-și reia studiile, dar pe neașteptate, se petrecu o catastrofă. Pentru a-și întreține afacerile, tatăl înființase o mare industrie de sticlă care sfârși prin a-i absorbi toată averea, și Italo fu nevoit să intre imediat mărunț funcționar responsabil cu corespondanța la sediul triestin al Băncii Union din Viena. Era plătit prost, conform obiceiurilor de acum 40 de ani, dar tatăl său, îmbătrânit deodată prematur în urma eșecului, nu mai știu să-și readucă afacerile la înflorire, lucru ce impunea ca toți membrii din familie să caute de lucru.

Viața lui Italo Svevo la Bancă e povestită cu grijă într-un fragment din primul său roman, *O viață*. Partea aceea e cu adevărat autobiografică. Și sînt descrise acolo și cele două cursuri serale frecventate asiduă la Biblioteca Civică. Se putea spune că, în sfîrșit, începea să acumuleze puțină cultură italiană. Petrecu cîțiva ani în compania lui Machiavelli, Guisardini și Boccaccio. Apoi, descoperirea operelor lui Francesco de Sanctis, aduse în studiile sale oarecare disciplină. Și contemporanii, Carducci mai ales, exercitară o mare influență asupra sa. Și poate, sub influența lui Carducci, — mai tîrziu mărturisî că regreta amar — nu iubi în acea perioadă, cînd se simțea destul de tînr spre a mai învăța ceva, pe Manzoni.

Dar nici pasiunea pentru romanul francez nu-i lăsă timp. *O viață* e cu siguranță scrisă sub influența veriștilor francezi. Citi mult Flaubert, Daudet și Zola, atunci, aprofundă mult opera lui Balzac și într-o oarecare măsură cea a lui Stendhal. În lecturile sale dezordonate, se opri îndelung asupra lui Renan. Dar autorul preferat deveni curînd Shopenhauer, și, poate că se datorî marelui filozof pseudonimul de Italo Svevo, care apăru pentru prima dată pe coperta romanului *O viață*. Alfonso, protagonistul romanului, avea să fie tocmai personificarea afirmării shopenhaueriene a vieții, atît de apropiată de negarea ei. De aici poate concluzia romanului, rece și aspră ca termenul unui silogism.

Trieste era pe atunci terenul cel mai propice pentru o cît mai completă educare spirituală. Așezat la răspîntia mai multor popoare, ambientul triestian era impregnat de culturile cele mai diverse. La « Minerva » (societatea literară triestină) nu se luau în discuție numai argumente literare, rurale sau naționale. Persoanele culte din oraș citeau mult autori francezi, ruși, germani, scandinavi și englezi. Și în micul mediu se cultiva cu asiduitate muzica și pictura. Italo Svevo fu atras în mod firesc de toate cenele artistice și literare din tinerețea sa. Un pictor cu șase ani mai tînr decît el, Umberto Veruda, ce ajunsese celebru, se legă de el printr-o prietenie adevărată care avea să dureze pînă la moartea sa. Silvio Benco (« Piccolo della Serra », 8 sept. 1927), făcînd recenzia celei de a doua ediții a romanului *Senilitate*, face considerații asupra figurii sculptorului Balli (Benco îi cunoscuse bine pe Svevo și pe Veruda), în care recunoaște pe Veruda, sintetizînd modelul și copia, cu următoarele cuvînte, și care explică perfect influența decisivă pe care pictorul ar fi exercitat-o asupra scriitorului, încă de pe vremea cînd era copleșit de nenorociri (moartea fratelui, ruina financiară și curînd după aceea, moartea părintelui): « Figura sculptorului Balli (care în roman e oarecum mitul solar al artei), inimoasă, aventuroasă, sceptică, refractară oricărei vieți morale, dar capabil de orice act de caritate și, chiar, de orice înțelepciune... Cartea nu descrie decît acel portret robust al lui Veruda, dar îi redă modul de a vedea lucrurile, și o anumită justețe și corectitudine a conștiinței de artist. Și dacă Svevo învătă de la pictor arta de a rîde de viață în loc să moară, la rîndul lui

Veruda fu răsplătit: într-adevăr, capodopera sa, *Portretul sculptorului* (Galleria D'Arte Moderna, Palazzo Pesaro, Venezia), reproduce cu fidelitate o scenă din *Senilitate*. »

Italo Svevo fu ani de zile colaborator asiduu la « *Indipendente* ». Înainte de a publica *O viață*, se bucură de un oarecare renume de critic literar în micul mediu citadin. Putu fi onorat de prietenia lui Riccardo Pitteli, Cesare Rossi și chiar Attilio Hortis. În « *Indipendente* » publică și o lungă nuvelă pe care, apoi, o consideră de interes minor.

O viață, pe care Crémieux o socotește că ar fi corespondenta italiană a romanului flaubertian *Éducation sentimentale*, fu publicată în 1893 de editorul Vram din Trieste, epuizată apoi, dar autorul considera că nu venise încă momentul să scoată o a doua ediție. Desigur, autorul deși avea 30 de ani, dovedea o anumită imaturitate. Eugenio Montale (*L'Esame* din nov. dec. 1925) spunea: « E un mare roman dominat și străbătut de unele teme fundamentale, pe care se pare că nimeni nu le aprofundează: există aici o educație sentimentală *doublée* de un eseu asupra unui caz nenorocit de urbanizare. Dar mai e, totodată, difuză, o analiză fidelă a vieții funcționarilor. Ca și cum asta n-ar fi de ajuns, autorul ne mai redă pe lângă interiorul unei familii sărace mic burgheze și un amănunțit tablou cu « întoarcerea fiului risipitor » în satul său natal. Dacă adăugăm că protagonistul, Alfonso Nitti, e dominat de « lucruri care-l depășesc », care-l duc la ruină, apare clar că *O viață* e înainte de toate, o carte curajoasă ».

Desigur, pentru autor, legătura lui Alfonso cu Annetta, bogata fiică a bancherului Maller, e partea cea mai importantă a romanului, care la început purta titlul *Un inapt*, fiind apoi modificat în urma refuzului lui Emilio Treves de a publica un roman « cu un asemenea titlu ». Dovadă, desigur, de marele bun simț al unui editor atât de important! Alfonso e, de bună seamă, frate cu protagoniștii din celelalte două romane ale lui Svevo. Abulic precum Brentani și Zeno. Numai că aici, dincolo de analiza unei slăbiciuni atât de mari, e evidentă încercarea de a o încadra într-o teorie oarecare, de a o sublima într-un fel. Enrico Rocca (« *La Stirpe* », anul V, sept) scrie: « Neliniștile, suferințele și obsesiile lui Alfonso Nitti sînt motive prea familiare lui Svevo pentru ca acum ele să nu fie enunțate cu naturalitate și cu forță. Pe de altă parte, cenușiul vieții birocratice și mizeria financiară și morală a bieteii familiei decăzute, sînt exprimate cu un relief care ne recompensează pentru multele inexpressivități romantice ». *O viață* avu o oarecare succes, deși nu atât de larg și lipsit de ecou. Domenico Oliva spunea în « *Corriere della Sera* », că acest roman nu era datorat « primului venit ». Cu oarecare asprime reproșă titlul, care i se părea luat de la capodopera lui Maupassant, pe care Svevo nu-l cunoștea atunci. Presa triestină făcu o primire frumoasă noului roman, dar, ediția de o mie de exemplare fu încet epuizată în darurile pe care autorul le făcu prietenilor și cunoșcuților. (În același an apărea ediția a doua la Casa Montreale din Milano). De altfel, puținii critici care se ocupară de roman, dedicară multe cuvinte (din păcate îndreptățite) unor reproșuri aduse sărăciei limbii, plină cu solecisme și forme dialectale. Scuză lui Svevo constă în însăși povestea destinului său propriu. E fără îndoială, că dacă *O viață* ar fi fost primită mai favorabil, Svevo ar fi avut puterea să abandoneze încă de atunci afacerile sale atât de prost retribuite, și să-și reia încet-încet educația literară atât de neglijată între timp.

Senilitate fu publicată aproape după șase ani de același editor Vram (apoi în 1927, ediția a doua de editorul Montreale). Este povestea aventurii amoroase pe care tînărul, în vîrstă de 30 de ani, Emilio Brentani și-o îngăduie, culegînd-o, cu

bună știință, pe străzile Triestului. Emilio, un mic funcționar, care se bucură în cercurile orașenești de un oarecare renume literar, suferă că a irosit (și că nu a folosit) mare parte din viața lui. Ar vrea să ducă aceeași viață ca sculptorul Balli, prietenul său, care e recompensat de insuccesul artistic printr-un mare succes personal, în special la femei. Până acum lui Emilio i se pare că n-a știut să-și imite prietenul din cauza mării răspunderi care apasă pe umerii lui, destinul surorii sale, Amalia, care trăiește lângă el aceeași inerție, fără tinerețe și lipsită de farmec. În schimb, sora e neliniștită profund văzându-și fratele cum, fără nici o reticență, se aruncă în jocul periculos și interzis al dragostei, dar convingându-se curînd, prin exemplul fratelui și a teoriilor lui Balli, că ea este cea amăgită, și că în fond iubirea e dreptul tuturor. Pentru Emilio, între timp, mica aventură în voia căreia se abandonase, devine importantă, deși invers proporțională cu calitățile morale ale Angiolinei. Căci fiecare descoperire a jосniciei sau trădării Angiolinei, n-au alt efect decît să-l lege și mai mult de ea. El simte atașamentul și subjugarea sa față de acea femeie ca pe un delict. Neputînd să-l imite pe Balli, îi cere ajutorul. Intervenția lui Balli între cei doi îndrăgostiți ca și între frate și soră, duce la rezultate dezastruoase. Amîndouă femeile se îndrăgostesc de el. Zadarnic Emilio încearcă să-l îndepărteze de Angiolina, deoarece aceasta îl iubește, dar nu-i este greu să o facă cu sora sa, care acum e nevoită să se întoarcă la inerție, dar obținînd, pe ascuns, uitarea, în eter. Într-o zi Emilio își găsește sora în delirul pneumoniei. Apelează la Balli din nou și cei doi bărbați, ajutați de o vecină, veghează împreună la capul muribundeii. Pentru a doua oară, descoperind o nouă trădare a Angiolinei, Emilio își părăsește sora, dar se întoarce apoi la ea și rămîne alături pînă ce închide ochii.

Acest roman nu a fost conceput inițial pentru a fi publicat. Cu șase ani în urmă, multe din capitolele sale fuseseră scrise cu intenția de a pregăti educația Angiolinei, la fel cu cea de care se vorbește atît de des în roman. Angiolina, a cărei protagoanistă era, a fost printre primii care a cunoscut romanul. De altfel, în Triest se cunosc numele tuturor celor patru protagoniști din *Senilitate*. Aici nu mai e nici o intenție de a filosofa, iar slăbiciunile umane, ca cea a lui Brentani, în primul rînd, nu sînt sublimare în teorii. Și mai ales, în legătură cu *Senilitate*, publicată pe cînd Proust, cel pe care-l cunoaștem noi, nu se născuse încă, se rosti numele celui autor excepțional. Se descoperi chiar o oarecare analogie între legătura lui Emilio cu Angiolina și cea ale lui Swann cu Odette. Firește, comparația între cei doi scriitori nu trebuie să fie împinsă prea departe. O demonștră unul de talia lui Marcel Thiebaud în « *Revue de Paris* » (din 15 nob. 1927): « Există într-adevăr în cărțile lui Proust multe elemente străine romanului însuși, reflexiile filosofice și psihologice, care domină povestirea, atestă întinderea semnificației sale și afirmă în fiecare clipă existența unui Proust filosof, situat atît de categoric și atît de evident deasupra tuturor genurilor, încît pare destul de arbitrar să alăturăm de el un scriitor, fie el excelent, a cărui activitate intelectuală se exercită într-un domeniu mai puțin întins. Adăugați la aceasta faptul că Svevo e pe linia tradiției romancierilor din secolul al 18-lea, — lucid, sec, uscat... Romanul lui Svevo nu e nedemn de a fi apropiat, din anumite puncte de vedere, de unele mari opere ale lui Dickens și Tolstoi, care, prin densitatea atmosferei lor, numărul, varietatea, intensitatea vieții personajelor care se mișcă în ele, dobîndesc în spiritul nostru valoarea unor universuri autonome veritabile ». Trebuie să amintim și faptul că fraza care este cu totul proprie lui Proust, cu intercalările sale luminoase și complicațiile savante, care amintesc de o sinteză germanică, nu găsesc nici o corespondență în fraza scurtă, bruscă și neîmpodobită a lui Svevo. Să amintim aici, fără maliție, nici față de Proust și nici față de Svevo, că amîndurora li se impută incorectitudini de limbă.

Fără îndoială, se poate afirma că *Senilitate*, după ce s-a publicat ediția a doua, e preferată chiar și *Conștiinței lui Zeno*. Insuși Montale în articolul amintit din *Essame*, «Omăgiu lui Italo Svevo», pe când ediția a doua nu exista încă, își exprima clar asemenea preferință. I se asocia Umberto Morra di Lavriano («Baretti», din iunie 1926) și recent Sergio Solmi («Convegno» din ian. 1928) care considera demne să stea alături de *Senilitate*, doar puține pasaje din *Conștiința lui Zeno*. Multe alte articole elogioase fură nu de mult publicate în Italia despre *Senilitate*, în special din partea generației tinere de critici. Ar fi interesant de studiat motivul unei atari preferințe care nu e conformă cu gustul criticilor francezi. Cert e că *Senilitate* este, în textura lui, un roman — cum a spus Montale — aproape perfect. Fiecare parte a lui se află într-un echilibru desăvârșit legate una de alta, după cum fiecare zi din viață e unită cu cealaltă.

Dar reîntorcându-ne pentru o clipă la 1898, trebuie să povestim că succesul romanului a fost cu totul inexistent în Italia. Nici un ziar italian nu se ocupă de el, în afară de «Indipendente», care-l publicase în propriile foiletoane. Pînă și gazeta cea mai importantă din Triest refuză să scrie despre el, deoarece romanul fusese publicat în paginile unui ziar rival.

Cu puțini ani înainte de a publica *Senilitate*, Italo Svevo se căsătorise și avusese o fiică. Romanul care lui îi plăcea încă de atunci, se născuse aproape fără efort și-l publică animat de o ultimă speranță. A scrie altceva era destul de dificil, pentru că, spre a putea face mai bine față propriilor îndatoriri, Svevo ocupa trei funcții: banca, apoi funcția de profesor de corespondență comercială la Institutul «Revol-tella» și, în sfîrșit, mai lucra o parte din noapte în redacția unui ziar pentru a «despuia» ziarele străine.

De aici izvoră și necesitatea renunțării. Tăcerea care îi întîmpinase opera era prea elocventă. Seriozitatea vieții îi obliga. Luă o hotărîre de fier. Îi fu cu atît mai ușor să o respecte, cu cît în acel răstimp făcea parte din conducerea unei mari indus-trii, dedicîndu-i nenumărate ore în fiecare zi. În general, sfîrși prin a avea o viață mai ușoară decît îi fusese teamă. În mare parte se văzu eliberat de munca plicticoasă de birou și trăi laolaltă cu muncitorii în fabrică. Întîi la Triest, apoi la Murano lîngă Veneția, și în sfîrșit, la Londra. Îi rămîneau desigur ore libere, și Svevo povestește că nu se putea dedica plăcerii de a scrie, fiindcă era de ajuns un singur rînd, spre a-l face mai puțin apt pentru munca practică de care trebuia să se ocupe zilnic. Urmă apoi plictiseala și proasta dispoziție. Găsi modul de a umple și acele ore, eliminînd astfel orice pericol. Se dăruia cu mare fervoare studiului viorii la care în tinerețe cîntase mediocru. Curînd apărură iremediabile impedimente pe care organismul său, care nu mai era tînăr, le opunea progreselor sale de interpret. Aceste impedimente sînt descrise cu tristețe în *Conștiința lui Zeno*. Dar pe atunci, ele nu-l întristau, deoarece, firește, el nu cerea de la vioară mai mult decît îi era îngăduit. Găsi un loc la vioara a doua într-un quartet de diletanți buni și, cel puțin, fu răsplătit cunoscînd pe larg muzica clasică de quartet.

Amicii săi pot să mărturisească că el nu admisesese niciodată că romanele sale erau fără valoare. Le cunoștea bine defectele, dar nu se hotăra să le atribuie insuc-esul lor. Socotea, de aceea, zadarnic un nou efort. Crezuse întotdeauna că și celui care are darul să scrie, i se cuvine o viață demnă de a fi trăită. Și dacă pentru a o dobîndi era nevoie să renunți la munca pentru care erai născut, trebuia să te resemnezi. Pe de altă parte, știa bine că limba sa nu se putea împodobi prin cuvinte pe care el nu le simțea. Nu poți fi expresiv decît într-o limbă vie. Și limba sa vie, nu putea fi alta decît graiul triestin, pentru care nu fusese nevoit să aștepte anul 1918 spre a se simți italian. Sentimentele sale își găseau corespondența în expresii asemă-nătoare care-i veneau din alte provincii. Își amintea cu generozitate și grațitudine

de un Faldella (senator al regatului) care scria într-o italiană în care înțelegea să pună o parte atât de mare din dialectul piemontez, pe înțelesul lui. E de sperat ca dialectul triestin să se mai rafineze în timp, sau să dispară chiar. Svevo nutrea cu tărie o astfel de speranță, dar se gîndea că mai înainte de a se împlini, romanele sale vor fi uitate. Urmasii săi pe țărmul acelei margini extreme ale Adriaticei, vor ști să le înlocuiască din belșug cu un efort mai mic și fără suferință. Într-un timp, la ora actuală, două dintre romanele sale sînt citite și apreciate pretutundeni în Italia. Ceea ce nu era de pus la îndoială, într-o țară în care orice mică poveste care e dăruită publicului, aduce — vrînd nevrînd — și o mostră de limbă vie.

Svevo continuă să trăiască între vioară și fabrică, pînă la izbucnirea războiului. Dar viața îi aduse, nedorite de el, două evenimente cu adevărat literare, pe care le întîmpină nebănuindu-le semnificația.

În jurul anului 1906, simți nevoia, pentru meseria pe care o avea, de a se perfecționa în limba engleză. Luă de aceea cîteva lecții de la un profesor cu renume, ce locuia în Triest: James Joyce. James Joyce se bucura de pe atunci de succese literare (dar nu multe) mai mari decît acelea ale lui Svevo. Mult mai mari în satisfacții sufletești: Joyce se simțea în plină explozie creatoare, în timp ce Svevo se înverșuna să o împiedice pe a sa. Era chiar refractar ideii de a vorbi despre trecutul său literar, și Joyce fu nevoit să stăruie spre a i se încredința să citească cele două romane mai vechi. O viață îi plăcu mai puțin. În schimb, făcu numaidecît o mare pasiune pentru Senilitate, din care și azi știe cîteva pagini pe dinafară. Despre îndelungile sale legături dragi cu Joyce, Svevo vorbi la *Convegno* din Milano în 1927. O spunem în treacăt aici că numai un singur ziar din Milano a scris despre această conferință: *Secolo*.

Al doilea eveniment literar și care lui Svevo i se păru atunci că este științific, fu înțîlnirea cu operele lui Freud. La început, le înfruntă doar pentru a le aprecia ca posibilitățile unei cure, recomandată unei rude. O vreme, Svevo citi cărți de psihanaliză. Îl interesa să înțeleagă însemnătatea unei perfecte sănătăți morale. Nimic altceva. În timpul războiului, în 1918, spre a face plăcere unui nepot al său medic, care, bolnav, locuia la el, începură să traducă împreună opera lui Freud, despre vis. Tovărășia eruditului medic (care nu practica psihanaliza) făcu acea traducere mai interesantă. Atunci Svevo încercă (singur, ceea ce cu totul în contradicție cu teoria practică a lui Freud) cîteva ședințe de psihanaliză asupra sa. Întregul mecanism al procedurii îi rămase necunoscut, lucru de care toți pot să-și dea seama, citindu-i romanul.

Din 1902 și pînă în 1912, din cauza unor îndatoriri profesionale, Svevo se stabili în fiecare an, timp de cîteva luni, într-o suburbie a Londrei. Pînă și o astfel de întîmplare îi ajută destinul și îl întări în hotărîrile sale. În general, i se păru că în țara marilor aventuri, aventura era respinsă mai mult decît oriunde. Fiecare om, în suburbia aceea, muncea nestîngherit la locul său, încorporat în propria clasă, în care se acomoda mai mult sau mai puțin activ, fără a fi atras spre rebeliuni sau aventuri. Si crezu a descoperi că forța unei țări era datorată mai curînd unor astfel de elemente, și că, dimpotrivă, isprăvile unui lord Clive, sau ale unui Rhodes sau Nelson, n-ar fi rodit atîta bogăție, dacă aventura n-ar fi în popor un fapt excepțional, un altoi care vine să înobileze vechiul trunchi cu o trudă de fiecare zi, pașnică și uniformă. Aventura literară pe care el o încercase, nu era oare diminuarea forței sale de cetățean de rînd și folositor? Fără îndoială, viața pe care o duse în fabrica engleză, deveni o cură, un tonic pentru Svevo, și astfel resemnarea sa mai fericită.

La izbucnirea războiului italian, Svevo, se afla blocat în Triest. Ca supus austriac (și ca cetățean italian) fusese însărcinat de proprietarul fabricii să apere bunurile sale și să continue activitatea fabricii. Dar fabrica se închise din ordinul

autorităților și în anii aceia teribili pentru toți, Svevo, îndeosebi la începutul lui 1917, se bucură de o mare pace, întreruptă doar de bombele care plouau zilnic asupra districtului industrial din Trieste. În acei ultimi doi ani de război, fu chiar uitat de către Poliția imperială regală.

Nu mai exista, așadar, fabrica, iar viața rămânea abandonată, deoarece cartierul dispăruse. Era imposibil să o mai atingi de-a lungul zilei, gândindu-te la nervii vecinilor, și așa atît de încercați de război. Și Svevo se apucă să scrie o operă aproape literară, un proiect de pace universală sugerat de operele lui Schücking și Fried. Firește, pe lumea asta nu poți medita niciodată la nimic, fără să ajungi la părintele literaturii, Alighieri. Cu oarecare neplăcere, Svevo se adaptă condiției. Opera care a luat naștere, nu mai există.

Veni eliberarea. Adunările care pregăteau primirea trupelor italiene, hotărîră și apariția unui ziar cu adevărat italian: « La Nazione ». Ca director al unui astfel de ziar, fu desemnat Giulio Cēsari, un vechi, intim prieten de al lui Svevo. Cu adevărat prieten literar, un autodidact care, datorită studiilor pe care le făcuse cu sacrificii reale, se ridicase din postul de tipograf el, care e unul din puținii în vinele cărui curge sînge de vechi nobil triestin) la acel de ziarist. În entuziasmul imediat, Svevo promise colaborarea sa. La început, dori să se ocupe de politică, dar numaidecît se dovedi că până lui să-și depășească măsura: fu de-a dreptul o operă literară, o satiră împotriva tramvaiului din Servola (cel mai lent tramvai din lume) și cele opt mici articolașe avură ca rezultat, într-adevăr, îmbunătățirea liniei. Îndată după aceea, urmară și alte articole, mai lungi, despre Londra după război. Mașina a funcționat bine. În 1919 însă, colaborarea sa scăzu considerabil. Începu să scrie *Conștiința lui Zeno*. O clipă de impetuoasă inspirație. Nu există nici o posibilitate de scăpare. Romanul trebuia scris. Desigur, se putea lipsi de publicarea lui, spunea el. În fine, locatarii casei erau salvați de la sfîrșitul scîrșit al viorii sale aritmice.

Zeno e, evident, fratele lui Emilio și Alfonso. Se deosebește de ei prin vîrsta mai înaintată și prin bogăție. S-ar putea lipsi să se zbată pentru existență, stînd liniștit și contemplînd cum ceilalți luptă. Dar e nefericit că nu poate lua parte și el la ea. E poate chiar mai abulic decît ceilalți doi. Trece neîncetat de la hotărîrile cele mai eroice la înfrîngerile cele mai surprinzătoare. Se căsătorește și chiar iubește fără să vrea. Își petrece viața fumînd mereu ultima țigară. Nu muncește cînd ar trebui, ci atunci cînd ar fi mai bine să se abțină. Își adoră tatăl, și-i face viața și moartea profund nefericite. Se apropie mult de o caricatură această reprezentare, și, pe drept, Cremieux îl pune alături de Charlot, căci ca și el, Zeno se poticnește în toate. Dar abandonîndu-l pe Zeno după ce l-am văzut mișcîndu-se, e vădită impresia de efemer și inconsistent în ce privește voința și aspirațiile noastre. Și acesta e destinul tuturor, de a se amăgi pe ei înșiși asupra naturii propriilor dorințe, pentru a atenua durerea dezamăgirilor pe care viața le aduce cu ea. « Și descoperind atît de imprecisă personalitatea noastră, mai mult întunecată decît luminată de intenții care nu reușesc să ne exprime, sfîrșim rîzînd de activitatea umană în general. » Dar Zeno se crede un bolnav excepțional, suferind de o boală de durată. Iar romanul rămîne povestea vieții și a tratamentelor.

Acest roman apără în 1922 (se pregătește retipărirea). Dincolo de Triest, întîmpină o absolută neînțelegere și o tăcere de gheață. În Trieste, se ocupară de el Benco și D'Orazio. Profesorul Ferdinando Pasini, într-un ziar din Trento, îi dedică numaidecît elogii atît de generoase, cum romanul nu a mai avut decît după succes. Trebuie s-o spun aici spre onoarea lui Pasini și a criticii italiene în genere.

Svevo mărturisise că în ciuda îndelungii sale experiențe, insuccesul acesta îl uimi și-l îndurără atît de adînc, încît se îmbolnăvi. Avea 63 de ani și descoperia

că, dacă literatura e întotdeauna nocivă, la vîrsta aceea era de-a dreptul periculoasă. Îi scrisese lui Ettore Janni de la « Corriere della Sera » rugîndu-l să citească cartea care, deşi defectuoasă, trebuia să conţină şi ceva bun, ceea, ce pentru un critic ca el, se putea dovedi important. Janni nu răspunse. În 1924 un prieten comun îl recomandă pe Svevo lui Giulio Caprin, de care fu primit cu amabilitate la Milano. Caprin declară însă atunci bătrînului domn că ziarul nu dispunea de suficient spaţiu spre a se ocupa de cartea sa. Cu toate acestea, mai tîrziu Caprin îi rezervă două rînduri la rubrica « Cărţi primite », spre a nota că romanul era destul de interesant, dar deslînat. Acum nu mai era tăcere, ci adevărată ostilitate. Fu pentru Svevo un act de revoluţie acela de a apela la Joyce. Cu mici speranţe. În anii următori, cei doi vechi prieteni păstrară între ei o bunăvoinţă reciprocă, care însă nu se mai manifesta decît prin schimbul de urări de anul nou. Svevo urmărea cu simpatie uluitorul succes al lui Joyce, dar cine ştie dacă artistul atît de diferit de el, avea să găsească în propria inimă, puţină simpatie pentru un confrate fără noroc.

.....
Restul cazului Svevo a fost povestit cu lux de amănunte în prefaţa la a doua şi recenta ediţie a romanului *Senilitate*.

În româneşte de ŞTEFAN DELUREANU

ITALO SVEVO

BĂTRÎNUL

Totul s-a petrecut anul acesta, prin aprilie, care ne aducea, una după alta, zile înnegurate și ploioase, cu scurte întreruperi surprinzătoare de raze de soare și chiar de căldură.

Mă întorceam pe seară acasă, cu Augusta, după o scurtă plimbare la Capodistria. Aveam ochii oboșiți de soare și predispus spre lenevie. Nu la somn, ci la un fel de inerție. Mă simțeam departe de lucrurile ce mă înconjurau și pe care, totuși, le lăsam să ajungă la mine, deoarece nimic nu le putea înlocui: dispăreau repede, lipsite de semnificație. Deveniseră chiar foarte șterse după apusul soarelui, cu atât mai mult cu cât acum lanurilor verzi le luaseră locul casele cenușii și străzile pustii, atât de bine cunoscute, încât apărind așa cum le știam dintotdeauna, te cuprindea aproape somnul.

În piața Goldoni am fost opriți de un gardian, și mă trezii deabinelea. Văzui atunci înaintînd spre noi și, vrînd să ocolească cîteva mașini, se apropia de-a noastră gata s-o atingă, o fată foarte tînă, îmbrăcată toată în alb, împodobită cu panglicuțe verzi la gît, și alte dungi verzi și pe delicata mantie descheiată, care acoperea o parte din rochiță, și ea de un alb imaculat, întreruptă, la fel ca mantia, de tente slabe de un verde luminos. Întreaga ei făptură părea o viguroasă afirmare a anotimpului. Frumoasă fată ! Pericolul vădit în care se afla, o făcea să suridă într-una, în timp ce ochii ei mari, negri, priveau uimiți și măsurau. Zîmbetul lăsa să se întrezărească albaștrul dinților pe fața aceea toată îmbujorată. Ținea mîinile sus, la piept, forțîndu-se să pară cît mai mică, și într-una din ele ținea o pereche de mînuși mol. Vedeam exact mîinile acelea, albaștrii și forma lor, degetele lungi și palma delicată care se termina în rotunjimea încheieturii mîinii.

Și atunci, nu știu de ce, simții că ar fi crud să las să fugă clipa fără să fi creat vreo legătură între mine și tinerica aceea. Prea crud ! Dar trebuia s-o fac repede, și graba dădu naștere la confuzie. Îmi aminteam ! Exista de mult o legătură între ea și mine. O cunoșteam, Am salutat-o înclinîndu-mă adînc pînă-n pămînt ca să flu văzut,

Primele pagini din romanul pe care Italo Svevo începuse să- scrie în vara anului 1928.

și îmi însoții salutul cu un zîmbet, care trebuia să însemne admirație pentru curajul și tinerețea ei. Apoi, îndată, încetai să mai surid, amintindu-mi că dezveleam astfel aurul mult pe care-l aveam în gură și rămăsei să o privesc cu gravitate și încordat. Tînăra avu răgazul să mă privească cu interes, și îmi răspunse la salut cu un semn de ezitare care făcu ca fetișoara ei să se întristeze, iar surisul i se stinse, preschimbîndu-i lumina, de parcă între ea și ochii mei se interpusese pe neașteptate o prismă.

Augusta își duse îndată lornieta spre ochi, temîndu-se să n-o vadă pe copila sfîrșind sub roțile mașinii. Salută la rîndul ei pentru a-mi fi părtaşă, și întrebă: — Cine e copila?

Nu-mi aminteam aproape deloc numele ei. Scotocii trecutul, cu via dorință de a-l regăsi și trecui în fugă an după an, departe, departe. O descoperii alături de un amic al tatălui meu. — Fiica bătrînului Dondi, murmurai nesigur. Acum, că rostisem numele acela, mi se păru că-mi aminteam mai bine. Imaginea tinerei o aducea cu sine pe aceea a unei grădinițe înverzite din jurul unei vile mici. Și se asocie și cu amintirea unor cuvinte cu care tînăra îi făcuse să ridă pe numeroșii prieteni ce erau de față: — De ce de pe un acoperiș nu cade niciodată o singură picică, ci întotdeauna două? — Astfel, ea aruncase atunci în fața tuturor nerușinata ei candoare, ca și acum în Piața Goldoni, și tot atunci fusesem și eu la fel de inocent încît să rid alături cu ceilalți, în loc s-o iau în brațe, atît de frumoasă și atrăgătoare cum era. Vreau să spun că această amintire mă reîntineri pentru o clipă, și îmi amintii că eram capabil să strîng în brațe cu putere și să lupt.

Augusta făcu să înceteze îndată un astfel de vis răscolitor și izbucni în rîs: — Fiica bătrînului Dondi are la ora asta vîrsta ta. Pe cine deci ai salutat? Doamna Dondi era cu șase ani mai mare decît mine. Ha, ha, ha, ! Dacă ar fi aici, în loc să stea și să zîmbească în fața pericolului, cum face fetișcana aceea, șovăind și țopăind, ar fi sfîrșit de mult sub roțile mașinii noastre.

Și îndată, lumina acestei lumi se estompă de parcă ar fi ajuns la mine pe neașteptate prin intermediul unei prisme. Nu mă grăbii să mă alătur la rîsul Augustei. Dar trebuia ! Altfel aș fi fi dezvăluit amplcarea aventurii mele și ar fi fost pentru prima dată cînd eu m-aș fi destăinuit Augustei. — Da, da, nu m-am gîndit la asta. Totul se schimbă cîte un pic în fiecare zi, ceea ce e mult pentru un an, și foarte mult pentru 70. — Apoi, rostii cu sinceritate un cuvînt. Frecîndu-mă la ochi, ca unul care dormise, adăugai: — Uitasem că sînt bătrîn și, că, deci, toți contemporanii mei au devenit bătrîni. Chiar și aceia pe care i-am văzut îmbătrînind, și chiar și cei care au stat ascunși și n-au făcut să se vorbească de ei niciodată, neobservați de nimeni, au îmbătrînit cu fiecare zi. — Deveneam copilăros în efortul de a ascunde acea străfulgerare de tinerețe care îmi fusese îngăduită. Trebuia să schimb neapărat tonul și, cu înfățișarea cea mai indiferentă, întrebai: — Unde trăiește acum fiica bătrînului Dondi? — Augusta nu știa. Nu se mai întorsese niciodată în Trieste, după ce se măritase cu un străin.

Și atunci o revăzui pe biata Dondi, în fustele ei întotdeauna lungi, mișcîndu-se într-unul din colțisoarele pămîntului, necunoscută, printre oameni care n-o văzuseră vreodată tînără. Mă înduioșai la gîndul că acesta era propriul meu destin, deși eu nu plecasem niciodată de aici. Numai Augusta spune că-și amintea de mine în amănunt, pe lîngă virtuțile mari din tinerețe, și cîteva defecte, dintre care primul teama de a îmbătrîni, pe care ea nu mi-o ierta nici acum, deși abia acum putea să-și dea seama cît de întemeiată a fost. Dar n-o cred. În schimb eu, despre ea nu-mi amintesc prea mult, afară doar de ceea ce văd încă. Și, apoi, ea cunoscuse tinerețea mea numai în parte, adică vreau să zic, destul de superficial. Eu însumi îmi amintesc mai bine de aventurile din tinerețe, decît de chipul și de sentimentele

ce le avea. În anumite clipe, mi se pare că ea se întoarce pe neașteptate, și trebuie să alerg îndată la oglindă, să mă aranjez în grabă. Privesc atunci acele trăsături diforme de sub bărbia mea, cu pielea atîrnînd, care mă face brusc să-mi dau seama de locul care mi se cuvine. O dată îi povestii nepotului meu Carlo, care e medic tînăr și de aceea știe multe despre bătrînețe, despre aceste iluzii de tinerete care mă cuprind din cînd în cînd. Zîmbind malițios, Carlo îmi spuse că ele erau sigur semnul bătrîneții, fiindcă uitasem complet cum te mai simți tînăr, și trebuia doar să privesc la pielea gîtului pentru a-mi reveni. Rîzînd apoi cu poftă, adăugă: — Ești ca vecinul tău, bătrînul Cralli, care crede serios că el e tatăl copilului pe care tînăra lui soție e gata să-l nască.

Dar pînă aici ! Sînt încă destul de tînăr, pentru a nu comite asemenea erori. Eu nu știu să mă mișc cu încredere în timp. Și n-ar trebui să fie numai din vina mea. Sînt sigur de asta, cu toate că n-aș îndrăzni să i-o mărturisesc lui Carlo, care n-ar înțelege și m-ar lua din nou peste picior. Timpul își desăvîrșește ravagiile într-o rînduială precisă și plină de cruzime. Apoi se îndepărtează într-o procesiune mereu aceeași de zile, de luni, de ani, dar cînd s-a depărtat atît încît să se sustragă privirii noastre, se destramă. În fiecare ceas își caută un loc în altă zi, și în fiecare zi în alt an. Așa se întîmplă că în amintire, cîte un an îți pare în întregime însoțit întocmai ca o vară nesfîrșită, iar altul e străbătut tot timpul doar de fiori de gheață. Și rece și lipsit de orice rază de lumină, e tocmai anul în care nu-ți amintești nimic exact : trei sute și șase zeci de zile de cîte douăzeci și patru ore fiecare, toate moarte și fără nici o urmă. O adevărată hecatombă.

Cîteodată, în anii aceia morți, se aprinde dintr-odată o lumină care luminează cîte un episod în care abia atunci descoperi floarea rară a vieții, cu tot parfumul ei intens. Așa se face că niciodată domnișoara Dondi nu mi-a apărut atît de aproape ca în ziua aceea din Piața Goldoni. Atunci, în grădiniță (cu cîți ani în urmă?) aproape că n-o văzusem, și, tînără, trecusem pe lîngă ea fără să-i văd nici grația și nici candoarea. Acum, abia o atinsei, și ceilalți, văzîndu-ne împreună, pufniră în ris. De ce n-am observat-o, n-am înțeles-o de la început? Oare acum, orice împlinire se întuneacă din cauza preocupărilor sau a primejdiilor ce ne apasă? Și n-o vedem, nu tresărim decît cînd ne aflăm departe, la adăpost?

Dar eu, aici, în cămăruța mea, pot fi pe dată pus la adăpost și încerc să mă reculeg în fața hîrtilor acestea spre a scruta și analiza prezentul în lumina sa incomparabilă, și ating astfel și partea aceea din trecut care n-a dispărut încă.

Voi descrie așadar prezentul și acea parte din trecut ce încă nu s-a spulberat, nu pentru a-i păstra identitatea, ci pentru a mă reculege. Dacă aș fi făcut așa mereu, aș fi fost mai puțin surprins și răscolit de întîlnirea din Piața Goldoni. Pe fata aceea n-aș fi privit-o pur și simplu așa cum poate orișicine, căruia bunul Dumnezeu i-a mai păstrat vederea. Din cap pînă-n picioare.

Eu nu mă simt bătrîn, dar știu că sînt un ruginit. Trebuie să cuget și să încep să scriu, pentru a mă simți viu, deoarece viața pe care o duc printre atîtea virtuți pe care le-am dobîndit și care-mi sînt atribuite, și atîtea sentimente și îndatoriri care mă leagă și mă paralizază, îmi fură orice libertate. Trăiesc cu aceeași inerție cu care mori. Și vreau să mă scutur, să mă trezesc. Poate voi deveni astfel mai virtuos, mai sentimental. Poate chiar pătimaș de virtuos; va fi, în schimb, cu adevărat virtutea mea, și nu aceea predicată de ceilalți, pe care, cînd o port, mă apasă în loc să mă împodobească. Sau voi lepăda acest vestmînt, sau voi reuși să mi-l croiesc eu însumi după măsura mea.

De aceea scriind, va fi pentru mine o măsură de igienă, pe care o voi aplica în fiecare seară, puțin înainte de a lua purgativul. Și sper că voi așterne și vorbele

pe care în mod obișnuit nu le rostesc, căci numai astfel cura va fi încununată de succes.

Și altădată am scris cu intenția similară de a fi sincer, căci și atunci era vorba tot de o măsură de igienă, întrucât practicându-o, mă pregătea pentru o cură de psihanaliză. Cura n-a reușit, dar au rămas în schimb hîrțiile. Cît sînt de prețioase acum ! Mi se pare că n-am trăit niciodată decît acea parte a vieții pe care am descris-o atunci. Chiar ieri le-am recitat. Din păcate, n-am regăsit-o în ele pe bătrîna Dondi (Emma, da, Emma), dar am descoperit atîtea alte lucruri. Chiar și o întîmplare mai importantă, care nu e povestită acolo, dar care e amintită de un spațiu rămas gol, în care se țese în chip firesc. Aș consemna-o numaidecît, dacă acum nu aș fi uitat-o. Dar nu s-a pierdut de tot, căci recitînd hîrțiile acelea, o voi găsi cu siguranță. Și foile rămîn mereu la dispoziția mea, sustrase oricărei dezordini. Timpul s-a cristalizat acolo, și-l regăsești intact, dacă știi să deschizi la pagina exactă. Întocmai ca într-un mers al trenurilor.

E sigur că am făcut tot ce e descris în ele, dar recitîndu-le, mi se pare mai important ce-am scris, decît viața mea, care cred că a fost destul de lungă și de steapă. Se știe că, atunci cînd descrii viața, o reprezînți mai serioasă decît a fost. Viața adevărată e diluată și, de aceea, înăbușită de prea multe lucruri care, în descriere, nu sînt menționate. Nu se vorbește despre respirație pînă cînd ea nu devine grea, și nici de atîtea vacanțe, mese și somnuri; pînă ce dintr-un motiv tragic, începi să te privezi de ele. Și totuși, în realitate, ele ne stau alături de atîtea alte activități, cu regularitatea ritmului unui pendul și ocupă, imperioase, o parte atît de mare a zilei noastre, încît nu mai rămîne loc pentru a plînge sau a rîde excesiv. Și din acest motiv, descrierea vieții, din care o mare parte, cea despre care toți o știu și nu vorbesc eliminînd-o, devine cu atît mai viguroasă decît viața.

Pe scurt, repovestită, viața se idealizează și eu mă pregătesc să înfrunt o asemenea îndatorire, pentru a doua oară, tremurînd, de parcă m-aș apropia de un lucru sacru. Poate că în prezentul privit de mine cu atenție, voi regăsi vreo parte a tineretii mele pe care acum picioarele-mi ostenite nu-mi vor permite să o urmăresc și pe care încerc s-o scot la suprafață. Chiar în puținele rînduri, pe care le-am așternut, o întrevăd, și mă stăpînește atît de mult încît reușeste să alunge din sine oboseala vîrstei.

Există însă o mare diferență între starea de spirit în care îmi derulam altădată viața și cea prezentă. Poziția mea s-a simplificat deci. Continui să mă zburcîm între prezent și trecut, dar cel puțin între cei doi termeni nu vine să se furișeze speranța, neliniștita speranță în viitor. Continui, așa dar, să trăiesc într-un timp amestecat, întocmai ca destinul omului, a cărui gramatică are în schimb timpurile pure, ce par făcute pentru animale care, cînd nu sînt înspăimîntate, trăiesc cu bucurie într-un prezent cristalizat. Dar pentru un moșneag venerabil (da, eu sînt un moșneag venerabil: e prima dată cînd o spun și e cea dintîi izbîndă pe care i-o datorez noii mele reculegeri), mutilarea prin care existența pierde ceea ce nu a avut niciodată, — viitorul —, face viața mai simplă, dar tot atît de fărîmă, încît am fi tentați să folosim prezentul trecător, spre a ne smulge puținul păr rămas în capul deformat.

Iar eu, în schimb, mă încăpățînez să fac altceva într-un asemenea prezent și, dacă există, așa cum sper, spațiul spre a desfășura o activitate, voi fi dat dovada că e mai lung decît pare. E dificil să-l măsoari, și matematicianul care ar vrea să o facă, ar greși enorm și ar dovedi că nu înseamnă nimic pentru el. Cel puțin, eu cred că știu cum ar trebui să se procedeze la numărătoare. Atunci cînd memoria noastră a știut să alunge din evenimente tot ceea ce în ele putea produce vreo surpriză, spaimă ori dezordine, se poate spune că ele au fost mutate în trecut.



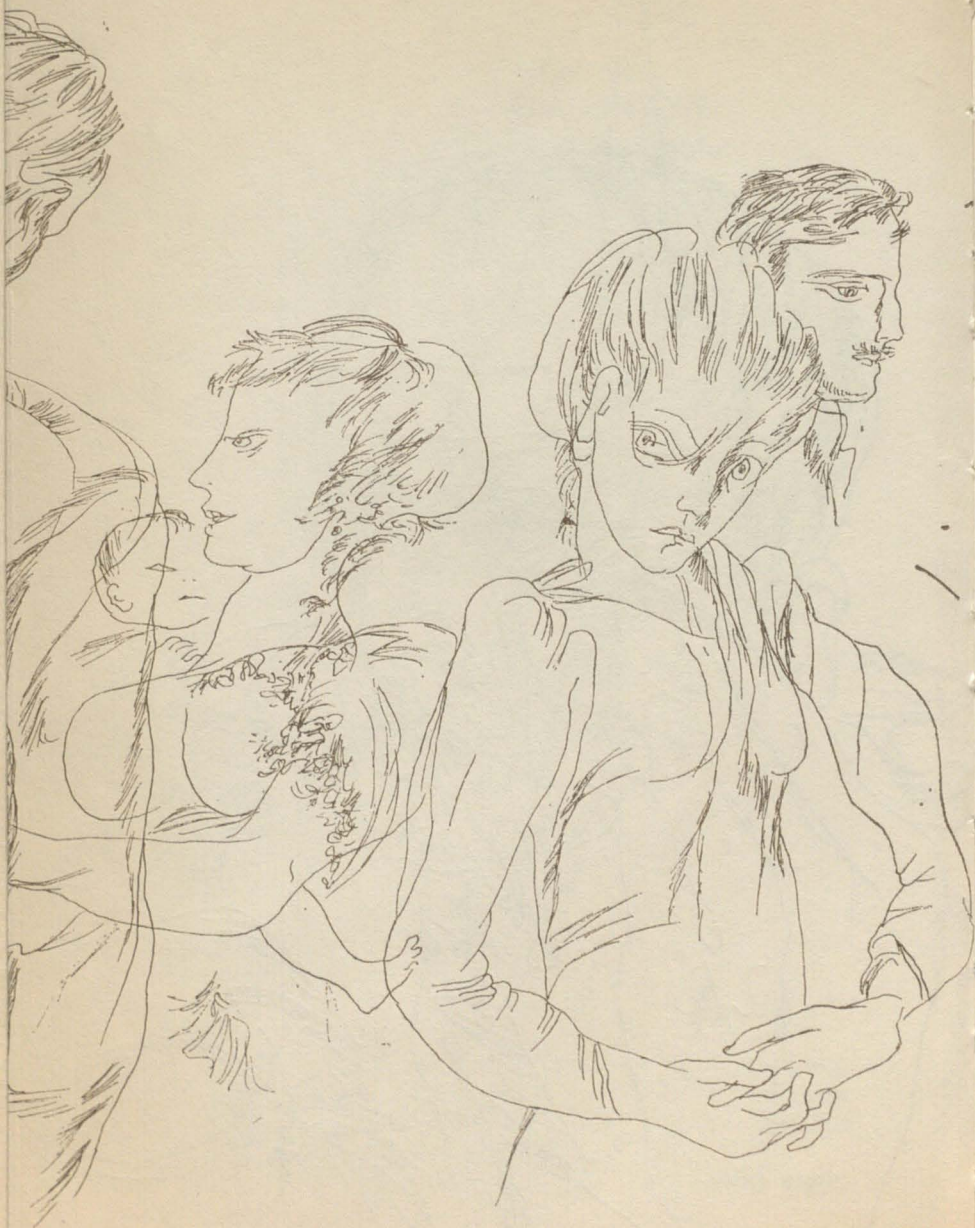
Desene de
LIGIA MACOVEI
în aria romanului
SENILITĂ



Într-o viață așa de stupidă ca a mea,
nu înțeleg cum de mi se poate
întâmpla un lucru atât de serios cum
e bătrînețea.

ITALO SVEVO





Am reflectat atât de îndelung la această problemă, încît pînă și viața mea inertă îmi oferă prilejul unei experiențe care ar putea s-o limpezească, dacă altcineva ar voi s-o repete cu instrumente mai precise, adică înlocuindu-mă pe mine cu un om mai bine înzestrat cu înregistrările exacte.

Într-una din zilele din primăvara trecută, Augusta și cu mine am fost atât de curajoși încît am trecut cu mașina noastră prin Udine și am prînzit într-una din locandele celebre în care s-a mai păstrat arta meticuloasă și infailibilă a frigării. Apoi, înaintărăm spre Carnia pentru a contempla mai de aproape munții cei mari. Curînd, furăm cuprinși de oboseala bătrînilor, aceea care îi învăluie pe aceștia din inerția poziției prea comode. Lăsarăm mașina și simțirăm atât de puternic nevoia de a ne desmorți picioarele, încît ne cățărăm pe o mică colină împădurită ce răsărea pe lîngă șoseaua principală. Acolo sus, am avut o surpriză care ne-a răsplătit. Nu mai zărirăm șoseaua și nici cîmpurile la poalele vîrfului pe care ajunsesem, ci numai nenumărate, dulci coline verzi care ne împiedicau să mai vedem și altceva decît munții uriași din preajmă, cu piscurile de stîncă albastră ce ne vegheau foarte severe. Înaintînd, pe jos, reușisem să schimbăm complet decorul, mai repede decît o făcusem cu mașina, și eu scosei un suspin adînc de ușurare: o bucurie pe care n-o mai uitai apoi nicicînd. Se datora surprinderii, sau aerului îmbalsămat, lipsit de pulberea șoselii, ori poate singurătății noastre care părea desăvîrșită? Bucuria mă făcu mai curajos și de pe culme reușii să ajung de cealaltă parte, opusă celei de unde venisem. Un drum lin, cu o cărare marcată în iarbă înaltă. De pe acea parte, zării la poalele colinei, o căsuță și în fața ei un bărbat, care, cu lovituri puternice de ciocan, îndoia pe o nicovală o bucată de fier. Și întocmai unui copil, admirai cum sunetul metalic al nicovalei ajungea la ureche, pe cînd ciocanul de mult se ridicase iar pentru a se pregăti de o nouă izbitură. Eram de-a dreptul un copil, la fel de infantil ca și natura-mamă care născocise astfel de contraste între lumină și sunet.

Bucuria acelor culori și a acelei izolări mi-o amintii mult timp și, de aceea, și contrastul dintre privirea și auzul meu. Apoi, interveni gravitatea amintirii, logica minții mele, spre a corecta dezordinea naturii, și acum cînd mă gîndesc din nou la ciocanul acela, îndată ce el atinge nicovala, simt și ecoul sunetului pe care îl provoacă. Desigur, în același timp, se falsifică ceva din întreg spectacolul. Dezordinii prezentului, i se substituie dezordinea trecutului. Familia aceea de coline deveni cu timpul mai numeroasă și toate se umplură de păduri bogate. Și stîncile munților deveniră mai sumbre și mai severe, poate și mai apropiate, dar totul cu măsură și armonie. Partea proastă e că n-am însemnat de cîte zile avusese nevoie acel prezent spre a se transforma așa de mult. Și dacă aș fi notat, n-aș mai fi putut spune decît atât: în mintea septuagenarului Zeno Cosini lucrurile se coc în zeci de ore și minute. Dar cîte alte experiențe ar trebui să se aplice multor persoane și la diverse etape ale vîrstei lor, pentru a se ajunge la descoperirea legii generale care fixează granița între prezent și trecut !

Și astfel, îmi voi sfîrși viața cu un carnet în mînă, întocmai ca defunctul meu tată. Cum mai riseseam de carnetelul acela ! E adevărat că mai rid și acum, cînd îmi aduc aminte că el îl destinase tocmai pentru viitor. Își nota în el îndatoririle, data vizitelor periodice și așa mai departe. Și eu am un carnetel de al lui. Multe din adnotări încep cu o recomandare: să nu uit să fac în cutare zi, cutare și cutare lucru. El credea în eficacitatea recomandărilor pe care le îngropa în carnetelul acela. Am dovada cît de mult greșea acordîndu-le încredere. Am găsit o recomandare, care spunea: nu trebuie să uit cu nici un preț (și aceste cuvinte sînt subliniate) să-i spun lui Olivi, cînd se va ivi ocazia, că fiul meu va trebui să le pară tuturor, la moartea mea, ca un stăpîn adevărat, deși nu va fi niciodată.

Trebuie să presupun că ocazia de a vorbi cu Olivi nu s-a mai oferit. Dar oricum, orice încercare de a trece dintr-un timp într-altul e zadarnică și era nevoie de un naiv ca tata ca să creadă că știe să-și dirijeze propriul viitor. Poate că timpul nu există, așa cum ne asigură filozofii, dar există cu certitudine recipientele care-l conțin și care sînt aproape perfect închise. Ele picură puține picături din unul într-altul.

Aș mai vrea să privesc în jurul meu spre a încheia această zi de neuitat transmițînd zilei de mîine ora la care scriu. Despre biroul meu comod și frumos renovat de Augusta de cîteva ori în cursul anilor, spre marea mea tulburare, dar fără să aducă mari modificări, puține am de adăugat. E aproape la fel ca după căsătoria noastră și l-am mai descris odată. De cîteva timp, a survenit o noutate, cu adevărat chinuitoare, în viața mea. A dispărut de cîteva zile de la locul ei vioara, la fel ca și pupitrul. E drept că în felul acesta s-a cucerit pentru gramofon spațiul ce-i trebuia spre a se face mai tare auzit. Am cumpărat gramofonul acum un an și a costat destul de mult, așa cum costă mult și discurile pe care le cumpăr mereu. Nu-mi pare rău de cheltuială, dar aș fi vrut să stea în locul său vioara. Nu mai pusesem mîna pe ea de aproape doi ani. Devenise în mîinile mele nu numai aritmică, dar și nesigură, iar performanța mea părea că se micșorase cu totul. Dar îmi plăcea s-o văd acolo, la locul ei, în așteptarea unor timpuri mai bune, în timp ce Augusta nu pricepea de ce trebuia să ocupe un loc în camera mea. Ea nu înțelege anumite lucruri. Iar eu nu știu să i le explic. Pînă la urmă s-a terminat astfel: împinsă într-o zi de mania ei de a face ordine, a îndepărtat-o, asigurîndu-mă că dacă aș fi cerut-o, mi-ar fi adus-o în cîteva minute. Dar e sigur că eu n-o voi mai cere niciodată, pe cînd nu e la fel de sigur că dacă ar fi rămas pe loc, n-aș fi luat-o din nou în mîna într-o bună zi. Decizia necesară, acum e de cu totul altă natură. Trebuie să încep rugînd-o pe Augusta să mi-o aducă înapoi, luîndu-mi obligația să cînt la ea îndată ce o voi redobîndi. Dar eu nu știu să iau astfel de angajamente cu scadență lungă. Și de aceea, iată-mă desprins definitiv de o altă parte a tinereții mele. Augusta n-a înțeles cîte menajamente trebuie să ai pentru un bătrîn.

Si alte noutăți n-ar exista în camera aceasta, dacă tocmai acum n-ar fi înundată de sunete care n-au nimic comun cu ale gramofonului. De două ori pe săptămînă (nu duminica, ci luna și sîmbăta), pe cărăruia povîrnită ce înconjoară vila mea, trece un bețiv meloman. La început, mă plictisea, apoi rîsei de el și, la sfîrșit, îl îndrăgii. Adesea îl spionam de la fereastra mea, după ce mai întii stingeam lumina din cameră, și îl zăream pe poteca albită de razele lunii, mic, plîpînd, dar țanțoș, cu gura înălțată spre cer. Înaintează încet, nu din pricina dificultății drumului, ci pentru a putea da tot suflul său notelor pe care le lungește cu fervoare. Și uneori chiar se oprește cînd ajunge la vreo notă pe care șovăie s-o scoată, pentru că i se pare deosebit de dificilă. Simt întreaga nevinovăție a acestui cîntăreț și din faptul că melodia lui e aceeași totdeauna. Departe de el intenția de a inventa. Sînt anumite apogiaturi personale, de la care aluneca la sunetul just, dar n-ar putea să se lipsească de ele: îi dau nota. Poate că el nu știe că a modificat melodia, și la această oră o iubește așa cum e constrîns s-o facă. E lipsit de ambiție și, de aceea, de malicie. Poate, dacă aș da peste el noaptea pe cărarea aceea, cunoscîndu-i înalta omenie dezinteresată, nu mi-ar fi teamă, ci m-aș apropia de el și i-aș cere îngăduința să cîntăm împreună. Cîntă întotdeauna o arie. *Bal mascat* Ar fi o mare surpriză pentru el dacă un gardian i-ar porunci să tacă.

Desigur, alături de melodie e și mult vin, dar niciodată vinul nu a avut un rol mai nobil. Cîntărețul meu trăiește în povestea aceea străveche. Povestea renaște pentru el de două ori pe săptămînă, și-i dă de fiecare dată uimirea și

emoția lucrului nou. Cum face oare să se abțină în toate celelalte nopți de vinul care-i aduce atita bucurie? Ce pildă de cumpătare!

Șoferul meu, Fortunato, îl cunoaște. Spune că e un tâmplar ce locuiește în apropiere sus, într-o casuță modestă. E căsătorit. N-a împlinit încă 40 de ani, dar are un fiu de 20. De aceea, se crede bătrîn și se gîndește la un trecut și mai îndepărtat decît cel pe care eu îl caut. Cîtă moralitate în acel om! Mi-au trebuit 70 de ani bătuti pe muchie, spre a reuși să mă detașez de prezent. Și încă nu sînt mulțumit și încerc să îl ating și acum în foile acestea.

Nu voi căuta niciodată să-l cunosc personal. Vocea lui stinsă, pare că vine din timpuri depărtate. Mă înduioșează: ea însăși un regret, dezordinea fiind cea care-i dăruiește întreaga aventură. Voce solitară și eu aici, la masa mea analizîndu-i fervoarea și ezitățile. O ordine perfectă! Orele ce vin, nu vor putea să altereze vocea. Voi revedea aceste însemnări mai tîrziu, cînd îl voi auzi, spre a vedea dacă noul prezent va fi în stare să corecteze amintirea și dovedi că mă înșel.

Sînt obosit de scris pentru seara aceasta. Augusta, care adineaori m-a chemat de dincolo de coridor, va fi dormind la această oră, în patu-i ordonat, cu capul înfășurat în plasa aceea strînsă sub bărbie, pe care o suportă spre a-i împlînzi părul alb, tăiat scurt. O strînsoare, o greutate, care pe mine m-ar împiedica să închid ochii.

Somnul ei e totuși mai ușor, dar mult mai zgomotos decît în trecut. Mai ales, la primele respirații, la primul abandon. Pare de-a dreptul că, deodată, alte organe care nu erau gata, au fost chemate să dirijeze respirația ei, răpite pe neașteptate de la odihnă, protestînd. Oribilă mașinăria aceasta a noastră, cînd a îmbătrînit! Dacă asist la efortul Augusteii, mă tem de cel ce mă așteaptă pe mine, și nu adorm decît după ce-mi administrez o doză dublă de somnifer. De aceea, fac bine cînd nu mă culc decît după ce adoarme Augusta. E drept că o trezesc, dar apoi își reia somnul mai liniștit.

Și acum îmi fac din nou o recomandare, amintindu-l pe tata: adu-ți aminte să nu te plîngi prea mult de bătrînețe, în aceste însemnări. Ți-ai agrava situația.

Dar va fi greu să nu vorbesc de ea. Mai puțin naiv decît tatăl meu, eu știu că asta e o recomandare zadarnică. Să fii bătrîn mereu, fără o clipă de oprire! Și să îmbătrînești în fiecare clipă! Mă obișnuiesc cu greu să fiu așa cum sînt astăzi, iar mîine va trebui să mă supun aceleiași osteneli de a mă reazeza în scaunul care devine din ce în ce mai incomod. Dar cine poate să-mi ia dreptul de a vorbi, de a striga, de a protesta? Cu atît mai mult cu cît protestul e calea cea mai scurtă spre resemnare.

În românește de ȘTEFAN DELUREANU

ITALO SVEVO

Desene de LIGIA MACOVEI



**epice
și
esopice**

FABULE

Un om generos dădu ani de-a rîndul, în fiecare zi, piine păsărelelor și trăia cu certitudinea că sufletul lor e plin de recunoștință față de el. Dar n-a știut să vadă bine, altfel și-ar fi dat seama că păsărelele îl considerau un imbecil căruia, timp de treizeci de ani, au reușit să-i fure piinea fără ca el să poată prinde pe vreuna dintre ele.

O pasăre fu sugrumată de un șoim. Nu avu timp decît pentru un protest foarte scurt, un singur sunet înalt, de indignare. Păsării i se păru însă că și-a făcut pe deplin datoria și micul ei suflet zbură mindru spre soare pentru a se pierde în azur.

O pasăre fu rănită de un glonț de pușcă. Cu ultimile puteri, zbură din locul unde fusese lovită atît de zgomotos. Reuși să se vîre în pădurea întunecată unde muri murmurînd: «Sînt la adăpost».

O pasăre orbită de lăcomie, căzu în capcană. Fu pusă într-o colivie în care nici măcar nu-și putea desface aripile. Suferi groaznic pînă cînd, într-o zi, colivia fu lăsată deschisă și ea putu să-și redobîndească libertatea. Dar nu se bucură mult timp de ea. Pentru că experiența avută o făcuse prea neîncredătoare, cînd vedea undeva mincare bănuia că i se întinde o capcană și fugea. De aceea, în curînd muri de foame.

Rîndunica îi spuse vrăbiei: — Ești un animal demn de dispreț pentru că te hrănești cu gunoaie. Vrabia răspunse: — Gunoaiele care hrănesc zborul meu se înalță odată cu mine.

(Din povestirea *Una burla ruscita*)

Măgarul și papagalul

Într-o moară, în ofara măgarului care învîrtea roata, se mai afla și un papagal care știa să spună sărăcuțul și numele stăpînului și atîtea alte lucruri. Se îmbolnăviră amîndoi și veni medicul.

«E pentru mine!», zise papagalul. «Au grijă de mine pentru că am pene frumoase».

«Da de unde!», răspunse măgarul. «Medicul a fost chemat pentru mine, fiindcă eu sînt cel care învîrtește roata.»

«Dar eu știu să spun sărăcuțul!»

«Dar eu învîrt roata.»

«Dar eu îl salut pe stăpîn cînd trece.»

«Dar eu învîrt roata.»

Medicul îl îngrijii pe măgar și-l lăsă pe papagal să moară.

Așa e făcută lumea și e de mirare că cenușul pielii de măgar nu acoperă tot pămîntul și că nu dispar de tot grațioasele pene colorate.

Șopirla și vertebratul

În umbra unui munte o șopîrlă se stîngea din lipsă de soare, în timp ce în vîrfurile aceluiași munte un vertebrat murea de prea mare căldură. Amîndoi muriră de o moarte josnică, invidiindu-se reciproc.

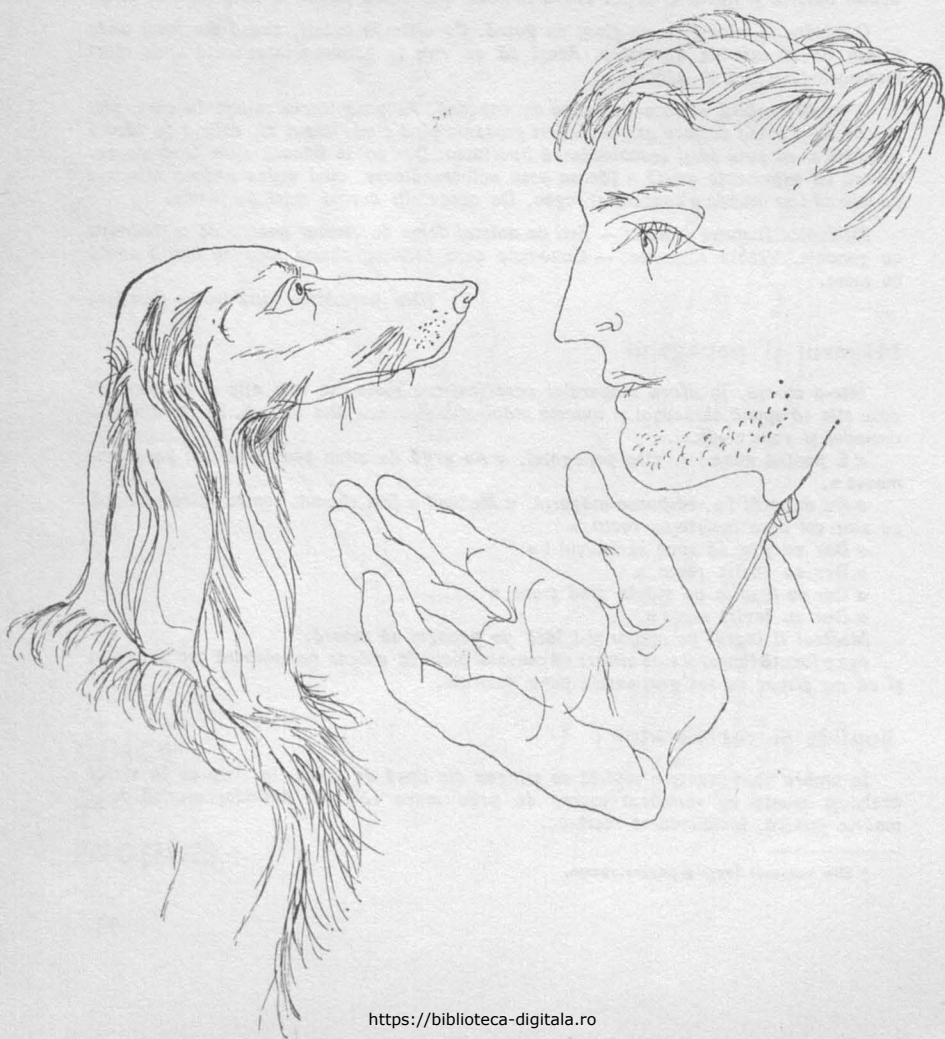
* Din volumul *Saggi e pagine sparse*.

Iepurele și automobilul

Un iepure prost văzu trecînd un automobil. « Iată ! », strigă. « Oamenii au inventat roata. »

Omul și peștii

« Dacă omul e atît de primejdios prin năvoadele pe care le aruncă din aer, ce ne așteaptă cînd va reuși să pătrundă în apele noastre ? », întrebă o scrumbie. Iar rechinul, care avea mai multă experiență, răspunse: « O masă bună. »



Argus și stăpînul său

Medicul mă exilase acolo: trebuia să stau un an întreg sus la munte și, în funcție de starea vremii, să fac mișcare sau să mă odihnesc. Genială idee care însă nu mi-a fost de nici un folos. Mișcarea, pe care vara mi-o permisesse din plin, nu mi-a făcut bine, iar repaosul impus de primele furtuni m-a încîntat la început, dar a devenit curînd excesiv, plicticos, enervant...

În dormitor, citisem ziarul de la un cap la altul, inclusiv anunțurile, mi întrerupeam adesea plicticoasa lectură pentru a pune combustibil în soba de fier pe care o țineam totdeauna încălzită la roșu. «O fi de-ajuns acum!», îmi spuneam, simțind că temperatura era destul de ridicată; în schimb, puțin mai târziu, avînd nevoie de mișcare, îmi făceam de lucru cu cărbunele astfel încît apoi devenea necesară (slavă cerului!) o altă activitate — aceea de a deschide fereastra și apoi, imediat, cea de a o închide, cînd aerul înăbușitor din cameră ieșea să încălzească muntele și era înlocuit dintr-o dată de atîta umezeală încît eram iar obligat să depun o intensă activitate în jurul sobei. De-a dreptul genială ideea medicului ăluia!

Cîinele meu de vînătoare, Argus, mă privea curios și puțin neliniștit ca nu cumva agitația mea să ia o altă direcție...

Argus nu era un personaj important nici măcar printre cîini. Vînătorii spuneau că nu era rasă pură, deoarece corpul îi era puțin prea lung. Toți recunoșteau însă că are ochi frumoși, vii (și ei cam mari pentru un cîine de vînătoare), un bot cu contururi precise și un grumaz vinjos, lat. La vînătoare era impulsiv și uneori devenea agresiv ca bețivanii. Loviturile erau cîteodată eficace, dar de cele mai multe ori ațitau animalitatea lui și atunci părea un taur într-un magazin de porțelanuri. Poate chiar prin această fire mi-a alinat durerea de a mă ști descurajant de singur. Nerod și expansiv, cînd nu mă enerva mă făcea să rid.

În seara aceea reciteam ziarul pentru a patra oară. Afară bătea un vînt năpraznic ce încheia o întreagă zi mohorîtă. Violenta vîntului nu contenea o clipă. Dacă o ținea tot așa, a doua zi am fi fost izolați de restul lumii, iar mie nu mi-ar mai fi rămas altă distracție decît să fac dragoste cu batrîna Ana.¹ Citeam distrat, pentru că în sufletul meu creștea ura față de medicul care mă trimisese aici. Știu că în cazul lui instrucția universitară a dat într-adevăr rezultate! N-a putut să-și aleagă o meserie mai puțin dăunătoare?

În sfîrșit descoperii în ziar o știre care îmi absorbi întreaga atenție. În Germania exista un cîine care știa să vorbească. Vorbea ca un om, ba poate chiar mai bine, dat fiind că i se cereau și sfaturi.

— Nu știi dacă eu, uimit, am făcut vreo mișcare, dar, spre surprinderea mea, Argus ridică botul și se uită la mine. Auzise oare și el știrea? Îl privii și eu și în ochii mei trebuie că a descoperit o expresie atît de nouă încît se ridică pe labele din față pentru a mă studia mai bine... Închizînd cînd un ochi, cînd pe celălalt — mișcare atît de comică deoarece poți presupune că, în prostia lui, animalul alternează acea mișcare pentru a nu rămîne nici o clipă orb — încercă să-mi susțină privirea. Apoi, cu ipocrizie, privi cu atenție spre un colț

¹ Servitoarea, singura ființă umană care locuia în casa izolată a stăpînului.

al camerei unde nu era nimic de văzut. În sfârșit, găsi o linie de mijloc între mine și colț, astfel că putea să vadă ce fac fără să mă privească drept în față.

Știrea din ziar mă scăpase de orice plictiseală. Subliniată și confirmată de pantomima lui Argus, nu mai puteam avea nici un dubiu: știrea era adevărată. Argus știa să vorbească și tăcea doar din încăpăținare. Am lăsat baltă ziarul care nu mai conținea nimic interesant pentru mine și pur și simplu m-am aruncat asupra lui Argus să-l educ.

Am simțit imediat că mă lovesc cu capul de un zid. Stupidul animal, văzându-se atacat de gesturi și sunete, își adună întreaga-i știință și-mi dădu laba ! O dată, de două ori, de douăzeci de ori ! Întuise că i se ceruse să dovedească tot ceea ce știe și dădea laba ! Mi-o întindea mereu cu același gest larg. În acea primă seară am avut destul de furcă pentru a-l dezvăța de un astfel de viciu. Ca să devină uman trebuia să uite gestul acela de ciine dresat, limită superioară a educației sale. Dar deja atunci mi-am pierdut răbdarea. Argus s-a dus în culcușul său cu coada între picioare, dar pot să spun că mai de plins decât el eram eu . . . Trebuia să-l las în pace pe bietul ciine care nu era vinovat de exilul meu.

Dar nu era ușor să suportți inerția la care mă vedeam condamnat, avându-l alături pe Argus care-mi oferea posibilitatea unei activități nelimitate. Înainte, pentru a mă dezmoști, alergam la sobă și mă jucam cu focul; acum, în ciuda oricărei bune intenții, cădeam ghemuit lângă Argus. E unica poziție în care poți vorbi cu un ciine. La început, bietul de el, parcă dintr-o stranie pudoare, se uita în altă parte când vedea un om în poziția unui ciine; apoi s-a obișnuit. Și zilnic numărul lecțiilor era douăzeci o sută. Ploua cu lovituri și bucățele de zahăr. Când putea, Argus încerca să se sustragă acelei torturi. Eu însă ajunsesem să nu mă mai pot lipsi de ele decât atunci când dormeam. Câteodată descurajarea întrerupea lecțiile, dar mie mă făcea să le reiau. Era prea multă prostie ca să nu vreau să mă răzbun.

Aceeași tenacitate disperată o dovedeam și în a mă educa pe mine. Am spionat animalul . . . , am înregistrat fiecare sunet pe care-l emitea și acel sunet mă însoțea zi și noapte. A fost o luptă lungă, atât împotriva animalului, cât și împotriva mea, dar rezultatul s-a dovedit un triumf. Dacă mă gândesc că prima mea intenție fusese de a-l învăța pe Argus italiana, aș putea spune că am înregistrat un eșec. Argus n-a reușit niciodată să pronunțe un singur cuvânt în italiană. Dar ce contează ! Se punea problema de a te înțelege și nu existau decât două căi posibile: sau Argus învăța limba mea sau eu limba lui. Cum era de prevăzut, în urma lecțiilor pe care, alternativ, ni le dădeam unul altuia, a învățat mai mult ființa cea mai evoluată. Iarna era încă în toi când eu înțelegeam limba lui Argus. Nu e în intenția mea de a-i face pe cititori să o învețe și de altfel îmi lipsesc și semnele grafice pentru a o transcrie. La ciine importanță nu e biata sa limbă, ci adevăratul său caracter pe care eu, primul în lume, l-am intuit. Vorbind despre asta mă simt mândru, la fel cum trebuie să se fi simțit, înaintea mea, marii descoperitori: Volta, Darwin, Columb. Argus mi-a făcut comunicările sale blind și resemnat. Eu le-am adunat și le-am lăsat în forma lor originală, de solilocuri, pentru că nu am făcut progrese atât de mari în acea limbă încât să pot discuta despre ele cu Argus.

Admit că, pe ici, pe colo, s-au putut strecura și unele confuzii. Poate am greșit unele cuvinte, dar sînt sigur că nu mi-a scăpat sensul general. Din păcate nu-l pot cita pe Argus ca martor, pentru că, bietul animal, n-a mai apucat toamna. A murit în vară de neurastenii acută. Dar toți cei ce l-au știut îl pot recunoaște în aceste memorii ale sale . . .



Limba ciinelui e mai puțin completă decât cea mai săracă limbă umană. Când l-am îndemnat să filozofeze (desigur, Argus e primul filozof al neamului său), am obținut de la el această frază futuristă: Mirosuri trei egal viață. Zile întregi am insistat să mi-o comenteze, dar n-am obținut decât repetarea aceluiași lucru. Animalul e perfect, dar nu perfectibil. Cel care-l studiază trebuie să știe el să progreseze. Am notat fraza ca atare și am mers mai departe. În urma altor comunicări cred că am reușit să înțeleg: Argus împarte natura în trei clase doar fiindcă, pentru el, maximul matematic e trei; de fapt exemplele sînt uneori cinci și chiar mai multe. Cred că aceasta e adevărata, marea sinceritate filozofică.

[...]

Iată comunicările lui Argus la care, deși poate nici nu era necesar, am adăugat câteva observații, în paranteză.

II

Există trei mirosuri în această lume: mirosul stăpînului, mirosul celorlalți oameni, mirosul lui Titl, mirosul diferitelor rase de animale (...), și, în sfîrșit, mirosul lucrurilor. Mirosul stăpînului, acela al celorlalți oameni, cel al lui Titl și al tuturor animalelor e viu, strălucitor, pe cînd cel al lucrurilor e plicticos, negru. Lucrurile au uenori mirosul animalelor care au trecut peste ele. ..., dar altfel lucrurile sînt mute... Mirosul stăpînului îl cunosc toți și nu e nevoie să vorbesc despre el. Mare nenorocire, de n-ar fi acest miros pe lume. Argus ar putea să facă ce vrea, ceea ce ar fi rău. Mirosul acela dă încredere, conduce și protejează. Titl spune același lucru despre mirosul stăpînului ei, dar n-o cred. Știu că și bătrîna Ana are un miros numai al ei. E totdeauna plăcut pentru că îl însoțește pe cel al mîncării. Cînd vine în curte cu strachina plină de mîncare, aștept s-o pună jos și mă gudur. Apoi, cînd apuc să-mi bag nasul în strachină, ea e numai a mea. Vai de cel ce-o atinge! Chiar și Ana dacă se apropie, mîrii. Astfel am reușit totdeauna să păstrez întreaga strachină doar pentru mine. Așa e viața: întîi trebuie să te rogi pentru a obține ceva și apoi să mîrii pentru a păstra ceea ce ai obținut.

Oamenii au mirosul mare și sînt mari, dar există și animale mici cu miros mare și mirosul nu înșeală. Există cățelușa Titl care are marele miros al vieții și al dragostei. Două Titl, puse una peste alta, nu ar ajunge la capul lui Argus. Și totuși, așa mititică, ea e ceva foarte important în această lume și în viața lui Argus. Stăpînul, care în rest e făcut ca și mine, nu fuge după Titl și îl las lîngă ea fără teamă. Așa îmi spune mirosul său și nu poate fi nici o îndoială: mirosul nu minte. Vai de el de n-ar fi așa și i-ar păsa de Titl: n-ar mai fi stăpînul, ci un obiect făcut să-l sfîșii. [...]

V

Doar Argus suferă. În toată lumea, care e frumoasă și strălucitoare, nu mai există o altă suferință. Mirosurile nu suferă și animalele au totdeauna același miros, fie că sînt sincere sau acoperite. Cînd însă sînt sincere, mirosul lor devine intens ...

Cînd mă pun în lanț, mor de plictiseală. Vîntul se frînge de zidul împrejurător și simt mirosuri indistincte care strigă toate și fac un zgomot care mă înnebunește. O, de-aș putea măcar să ajung acolo pe zid, în locul unde mirosurile nu s-au confundat încă. Argus trebuie să știe, el nu e un pisoi căruia îi ajunge să se ascundă. Ca să-mi înfrîng uritul adulmec lanțul și cușca în care am mai fost, iar atunci plîng și mai mult: pentru trecut și pentru prezent: nu e un miros cel pe care îl transmit lucrurile și totuși e evident. Ele spun: ești iar aici, tot tu? În lanț încep să

urlu. Strig oamenilor să-mi redea libertatea, iar mirosurile, care nu știu ce-i durea, nu-mi dau ascultare.

Lanțul și botnița sînt doar pentru Argus. Botnița e o bucată de pradă care nu e nici acoperită, nici sinceră. Nu știu ce poate să fie. Desigur e un zid pus între mine și univers, o ceață care acoperă viața și o face mai puțin clară.

E foarte adevărat că lîngă locuința noastră există un cîine care e toată ziua în lanț, dar nu suferă din această pricină. Ciudat animal ! Nu-i știu numele și nici nu cred să aibă vreunul. La ce i-ar sluji un nume cînd e clar că nimănui nu i-ar trece prin minte să-l cheme, dat fiind că nu ar putea veni? Bună parte din zi doarme. Cînd e treaz se îndepărtează de culcușul lui, atît cît îi permite lanțul, și se mulțumește să stea pe etichete dinapoi ca să observe toate lucrurile care nu au lanț.

Se înfurie doar atunci cînd printre lucrurile fără lanț mă vede pe mine. Nu cred că mă urăște. Bietul de el, atîta știe și crede că lanțul e o necesitate pentru toți cîinii, crede că e o lege. De obicei trec pe lîngă el fără să-l privesc; dar într-o zi, cînd eram cu stăpînul, începu să urle și m-am temut ca stăpînul să nu asculte de sfatul lui și să mă pună în lanț. L-am atacat și, ca să-l fac să tacă, i-am înfipt colții în gît. M-am trezit cu gura plină doar de păr, astfel încît el a putut să se elibereze și să mă răstoane. Din fericire, am mai apucat să fac un salt, iar el, reținut de lanț, n-a putut să mă mai ajungă. Atunci, de la distanță, i-am strigat amenințări și blesteme, în timp ce el îmi răspundea cu toată ura lui pentru mine, cel liber. Acum, de fiecare dată cînd trec pe lîngă el, ca să-l fac să simtă dezavantajul lanțului, îl provoc de la convenită distanță. Pur și simplu își pierde glasul de furie. Nu mă apropiez prea mult. N-are sens ! Poate rămîne stăpîn pe bucata aia de pămînt. De altfel e foarte puternic și are gîtul acoperit de prea mult păr. Nu înțeleg cum de-a putut să mă răstoarne cu atîta ușurință. Poate că lanțul îl ajută.

Argus mai are și alte dureri pe care restul lumii nu le știe și nu le simte. Cînd vede că stăpînul mîngîie un alt cîine, el își iubește stăpînul mai mult ca de obicei, dar e o iubire făcută din durere. De ce-i mîngîie pe alții? Nu mă are pe mine? Poate o face pentru ca Argus să fie mai cuminte și, de fapt, în acel moment, orice mi-ar cere, i-aș da ascultare mai repede ca de obicei. Dar el nu vrea să știe de mine și-l mîngîie pe altul, iar ura față de acesta e făcută și ea din durere. N-am voie să-l sfîșii, pentru că e de față stăpînul, și apoi mi-e teamă să-i dezvălui minia mea, fiindcă ar putea să se bucure de ea. Mă vîr între acel intrus și stăpînul meu ca să-i despart, căci, dacă sînt despărțiți, nu mai sufăr și merg între ei ca din întîmplare. Stăpînul mă alungă dar, cu încăpăținare, nu conțenesc să dau buzna pe acel mic petec de pămînt și dau din coadă simulînd o bucurie pe care nici vorbă să o simt. Aceasta e durerea: aș vrea să urlu ca să-mi descarc sufletul, dar atunci n-ar mai exista speranța de a-l îndepărta pe animalul acela nesuferit de stăpînul meu. Trebuie să-mi ascund durerea și să am grijă să par mulțumit. Apoi, cînd celălalt, în sfîrșit, pleacă, îmi regăsesc în întregime stăpînul cu mirosul lui. Celălalt nu a adus nimic cu el, iar eu îmi spun: a fost deci o prostie să suferi ! Dar data viitoare se întîmplă exact la fel, fiindcă Argus e făcut să sufere.

Dar e tot atît de adevărat că Argus e singurul care știe într-adevăr să se bucure și să ridă. Cînd ies cu stăpînul, mai ales dacă chiar atunci mi-a dat drumul din lanț, tot trupul meu se transformă în bucurie. Știu că stăpînul cînd vrea să ridă își mijește ochii și deschide gura. La mine însă bucuria e altceva. Mă aruncă încoace și încolo și, fără efort, fac salturi uriașe. Uneori nici lovitura cea mai dureroasă nu-mi poate stăvili bucuria de a fi liber în tovărășia stăpînului meu. Salturile le fac pentru stăpîn, ca să se bucure de ele împreună cu mine și să înțeleagă că nu e nevoie să mă mai închidă. [. . .]

VIII

Omul e un animal mult mai simplu decât ciinele, pentru că simte mai mult și mai ușor. Când întâlnește un alt om îi atinge mîna și s-ar părea că nu-i păsa ce se află în dosul acelei mîni. În schimb Argus cînd întâlnește un alt ciine își apropie cu prudență partea cu dinți a propriului său trup de cea fără dinți a celui alt și adulmecă; observă și imediat amenință. Apoi celălalt, dacă e de treabă, trebuie să-și dovedească încrederea și să-și abandoneze posteriorul său lui Argus ca să îl cerceteze. Problemele apar cînd nici unul dintre cei doi nu vrea să fie primul care să permită această examinare și atunci totul se sfîrșește cu mușcătură. Uneori, chiar dacă examinarea a fost începută cu o bunăvoință reciprocă, se poate sfîrși prost și, în asemenea cazuri, e greu să spui de ce a început lupta. E vorba de un miros vrăjmaș care-ți ajunge dintr-o dată în nări și-ți tulbură mintea. «Te găsesc în sfîrșit?», întrebi și tu și celălalt, atacînd cu voluptate. Există îndoiala că nu e vorba chiar de cel pe care-l cauți, dar mirosul e dușmănos și neplăcut. Or, cînd există mirosul nu începe greșeala sau cel puțin ți-ar trebui mult timp pentru a te lămuri și nu e prudent să aștepti să fii atacat. Mirosul vorbește clar: îți impune să ataci sau te face să prevezi agresiunea iminentă, ceea ce este același lucru. Cînd însă începi să muști, dubiile dispar. Poate că rănile sînt favorabile clarificării. Singele care țîșnește îți strigă întîile.

Într-o zi am pus la pămînt un ciine și l-aș fi sugrumat dacă n-ar fi intervenit stăpînul. L-am întînit iar pe ciinele acela odată cînd stăpînul nu era cu mine și l-aș fi atacat bucuros, dar el se aruncă la pămînt cu labelle în sus, iar eu l-am cruțat găsind că mirosul lui se schimbase, ceea ce dovedește că nici măcar mirosurilor nu le strică cîte o lecție bună. De atunci, ori de cîte ori îl întîlnesc, se lasă de bunăvoie cercetat de mine și întotdeauna găsesc că mirosul lui e bun, prietenos. Eu însă nu mă mai las adulmecat de el. N-are sens și ar fi periculos pentru că știu că mirosul nu s-a schimbat.

Ciinele ciobănesc, care trece în fiecare zi pe aici, s-a legat de mine, m-a răsturnat și m-ar fi mușcat de gît dacă n-ar fi intervenit ambii stăpîni. M-am ridicat și mi-am folosit toată răsuflarea pentru a striga despre nedreptatea ce mi se făcuse. M-am gîndit că voi găsi prilejul să mă răzbun, căci nu mă temeam de acel ciine și e neîndoios că aș fi putut încă să mă apăr: uneori e o tactică bună să te lași răsturnat și să fii dedesubt de unde poți mușca mai bine. Dar, într-o altă zi, cînd l-am văzut lîngă mine, m-am gîndit că nu are sens să lupt. Mirosul puternic pe care-l emana mă făcea să simt mai degrabă dorința de protecție decât pe cea de luptă. Era clar că trebuia să mă supun mirosurilor și m-am aruncat cu labelle în aer, știind bine că el nu va descoperi la mine nici un gînd rău. M-a și lăsat în pace, dar nu m-a lăsat să-l cercetez. N-avea sens! Mă putusem deja convinge că el n-avea nici un fel de rea-voință față de mine. [...]

X

Marea diferență dintre om și ciine este că cel dintîi nu cunoaște plăcerea loviturilor care încetează. Într-o zi ne vedeam de drum cînd o femeie, care-l însoțise pînă atunci pe stăpînul meu, începu să-l lovească cu umbrela... Eu mi-am arătat colții și voiam s-o mușc, dar stăpînul mă opri, ținîndu-mă de zgardă, și o luă la fugă. Femeia nu reuși să ne ajungă și eu începui să sar în jurul stăpînului pentru a mă asocia bucuriei sale. El însă mă lovi violent cu cravașa. Apoi se opri și mi se păru că a sosit într-adevăr momentul să sărbătoresc încetarea loviturilor pentru amîndoi. M-am ales în schimb cu alte lovituri și trebuie să trag concluzia că atunci cînd au fost loviți, oamenii vor să fie lăsați în pace.

Între om și cîine mai există și o altă mare diferență. Omul își schimbă starea de spirit, de la un moment la altul, la fel cum un iepure viclean își schimbă direcția. E nevoie însă de cu totul altceva pentru a schimba starea de spirit a unui cîine. Uneori Argus e fericit și-i iubește pe toți. Taie aerul cu coada pentru că în el nu există nici o suspiciune și știe că nimeni nu vrea să-l apuce de acea parte a corpului lipsită de apărare. Apoi e cuprins de îndoieli: poate că cineva nu-l iubește. Dar îndoiele sînt înlăturate de coada lui care strigă în vînt: « E totul în ordine și toți sînt prieteni ». E greu să o oprești dacă nu apare nevoia evidentă de a o ascunde între picioare. Omul însă e un animal nefericit pentru că nu are coadă.

Într-o zi, după prînz, eu și stăpînul meu stam liniștiți în vizuina noastră, cînd veni Ana să-l anunțe că avea vizitatori. Stăpînul urlă, nu știu dacă de bucurie sau de necaz. Am aflat, sau am crezut că aflu adevăratul motiv imediat. Nefiind totuși sigur, am început să dau din coadă, dar el îmi dădu un picior, ceea ce mi s-a părut cît se poate de firesc, pentru că abia astfel puteam să aflu care-i era dispoziția, și m-am retras. Am mers în grădină în întîmpinarea vizitatorilor și l-am urmat pe stăpîn, desigur, la convenita distanță. Dacă aș fi putut i-aș fi avertizat pe vizitatori, un bărbat și o femeie. Spre surprinderea mea, îl văd pe stăpîn alergînd spre ei, înclinîndu-se și chiar mijindu-și ochii și deschizîndu-și gura, cum face cînd e vesel dat fiind că nu are coadă. Desigur, starea lui de spirit se schimbase complet și totuși aș fi putut să jur că nu intervenise nimic nou. Nu aveam nici un motiv să nu sărbătoresc o schimbare atît de favorabilă și m-am repezit să iau parte la bucuria lui și să-i amintesc, că, după piciorul primit, mi se cuveneau mîngîieri. În schimb mi-a dat un picior și mai violent decît primul și uimirea mea a fost pe măsura durerii. L-am urmat la distanță și nu puteam crede în nefericirea mea, pentru că el începuse iar să-și deschidă gura și să-și mijească ochii, în timp ce vorbea cu vizitatorii. Cineva care n-ar fi primit acel picior, imposibil de uitat, ar fi putut crede că stăpînul meu e plin de bucurie și bunătate . . . Îl vedeam rîzînd, surîzînd și înclinîndu-se și mă convingeam tot mai mult că nu poate fi vorba decît de o gravă neînțelegere. Nu pot trăi supărat pe stăpînul meu și, după o oarecare ezitare, m-am cățărat timid pe el pentru a mă apropia de partea cea mai fericită a corpului său, fața. Cu un pumn violent m-a dat jos imediat, dar, cu ceilalți, a continuat să se gudură. Dispoziția lui se schimba tocmai cînd apăream eu.

Cînd cei doi vizitatori pleacă, l-am condus pe stăpîn pînă la poartă și, cînd o văzui închizîndu-se în urma celor doi pisălogi, n-am putut să mă stăpînesc și am mîrîit. Vizita aceea o plătisem prea scump și-i uram pe cei doi. Stăpînul veni imediat lîngă mine, iar eu, temîndu-mă că vrea să mă pedepsească pentru acea amenințare adresată prietenilor lui, m-am lăsat cu burta la pămînt, să nu cad dacă m-ar fi lovit. Au urmat însă mîngîieri și iar mîngîieri. Nimeni nu mă va crede că această înțimplare e adevărată; totuși eu am povestit-o exact așa cum s-a petrecut. [. . .]

Mama

Într-o vale închisă de dealuri împădurite, surîzătoare, în culori primăvăratice, se înălțau una lîngă alta două case dizgrațioase, piatră și var. Păreau făcute de aceeași mînă și pînă și grădinile împrejmuite de garduri vii din fața fiecăreia dintre ele aveau aceeași formă, aceleași dimensiuni. Cei ce locuiau acolo nu aveau însă același destin.

Într-una dintre grădini, în timp ce ciinele dormea în lanț iar țăranul trebuia prin livadă, într-un colțisor, de-o parte, cițiva pușori vorbeau despre marile lor experiențe. În grădină erau și pui mai mari, dar mititeilor, cu corpul ce mai păstra încă forma oului, le plăcea să discute între ei despre viața în care se treziseră, așa, dintr-o dată, pentru că nu erau încă atât de obișnuiți cu ea încât să n-o mai bage în seamă. Cunoscuteră deja suferința și bucuria, fiindcă viața de câteva zile e mai lungă decât ar putea ea părea celui ce a suportat-o ani de-a rândul, și, ținând seama că o parte din marea lor experiență o aduseseră cu ei din ou, știau multe. Abia ieșiți la lumina zilei, aflaseră că lucrurile trebuie privite bine, întâi cu un ochi, apoi cu celălalt, ca să știi care se pot mânca și de care trebuie să te ferești.

Vorbiră despre lume și despre imensitatea ei: pomii, gardurile vii care o împrejmuiau și casa aceea atât de spațioasă și înaltă. Erau toate lucruri pe care le vedeai deja, dar le vedeai și mai bine vorbind despre ele.

Totuși unul dintre ei, cu puful galben, sătul — deci lipsit de ocupație —, sub razele călduțe ale soarelui își aminti ceva și zise: — Desigur, noi o ducem bine pentru că există soarele, dar am auzit că pe lumea asta poți s-o duci și mai bine și asta nu mi-a plăcut deloc și, acum că v-am spus, n-ar trebui să vă placă nici vouă. Fiica țăranului a spus că sîntem oropsiți fiindcă n-avem mamă și a spus-o cu atîta milă în glas, încît am început să plîng.

Un alt pui, mai alb și cu câteva ore mai tînr decât primul, ceea ce-l făcea să-și amintească încă cu recunoștință de atmosfera plăcută în care se născuse, protestă: — Dar noi am avut o mamă. E dulăpiorul acela întotdeauna cald, chiar și pe cel mai strașnic frig, din care ies pușorii gata făcuți.

Cel galben, care de mult timp purta întipărite în inimă cuvintele țărančii și îi avusesse timp să le dea amploare, visînd la acea mamă, într-atît încît și-o imagina mare cît toată grădina și bună ca mîncarea, exclamă cu un dispreț destinat atît interlocutorului său cît și mamei despre care acesta vorbea: — Dacă ar fi vorba de o mamă moartă, toți am avea-o. Dar mama e vie și aleargă mult mai repede decât noi. Poate are roți ca și căruța țăranului. De aceea poate să vină alături de tine fără ca s-o chemi, pentru a te încălzi cînd ești gata-gata să fii doborît de frigul acestei lumi. Ce frumos trebuie să fie ca noaptea să ai lîngă tine o asemenea mamă.

Intervenii un al treilea pușor, frate cu ceilalți pentru că ieșise și el din aceeași mașinărie, care însă îl făcuse puțin mai altfel, cu ciocul mai lat și piciorușele mai scurte. . . . Îi spuneau pușorul prost-crescut pentru că, atunci cînd mîncă, îl auzai clămpănind din cioculeț, dar de fapt era un boboc de rață care printre ai săi ar fi trecut drept foarte la locul lui. Și față de el țăranca vorbise despre mamă. Asta se întîmplase atunci cînd, biruit de frig, un pușor căzuse mort în iarbă, înconjurat de ceilalți care însă nu-l ajutaseră fiindcă ei nu simt frigul ce-i atinge pe ceilalți. Și bobocul de rață, cu aerul ingenuu pe care îl avea mutrița lui invadată de baza lată a ciocului, afirmă că atunci cînd există mamă pușorii nu pot muri.

Dorința de a avea o mamă contamină curînd tot cotețul și deveni mai intensă, mai îngrijorătoare la puii mai mari. Adesea, bolile infantile cînd atacă pe adulți devin pentru ei mult mai periculoase și același lucru se întîmplă uneori și cu ideile. Imaginea mamei, așa cum se formase ea în căpșoarele acelea încălzite de primăvară, luă proporții nebănuite și mama însemna tot binele, timpul frumos și belșugul, iar cînd sufereau, pușori, boboci de rață, pui de curcă, deveneau toți frați adevărați pentru că tinneau după aceeași mamă.

Unul dintre cei mai mari jură într-o zi că el o va găsi pe mamă, căci nu mai voia să se lipească de ea. Era singurul din coteț care fusese botezat și se numea Pui, pentru că atunci când țărancă, cu mîncarea în poală, striga «pui-pui-pui», el era primul care sosea în goană. Era deja puternic, un cocoșel în al cărui suflet generos apărea spiritul bătaios. Subțire și lung ca un tăiș, își dorea mama în primul rînd ca să-l admire; doar se spunea despre ea că știe să-ți ofere orice mîngîiere, deci și satisfacerea ambiției și a vanității.

Într-o zi, hotărît, Pui se strecură dintr-un salt dincolo de gardul viu care înconjură grădina natală. Afară se opri imediat, năucit. Unde s-o găsești pe mamă în imensitatea acelei văi deasupra căreia un cer albastru se întindea și mai nemărginit încă? Lui, atît de mic, i se părea cu neputință să scotocească în acea imensitate. De aceea nu se îndepărtă prea mult de grădina natală, lume pe care o cunoștea, și, îngîndurat, îi dădu ocol. Astfel nimeri în fața gardului viu al celeilalte grădini.

— Dacă mama ar fi aici înăuntru — se gîndi el — aș găsi-o imediat. Odată eliminată problema spațiului infinit, nu mai avu alte ezitări. Dintr-un salt trecu și acel gard viu și se trezi într-o grădină asemănătoare celei din care venea el.

Și aici erau o droaie de pui mici-mici, care se zbenguiau în iarba deasă. Dar văzu și un animal care în cealaltă grădină lipsea. Un pui enorm, poate de zece ori mai mare decît el, trona în mijlocul micilor animale, acoperite doar de puf, care — se vedea dintr-o privire — îl considerau pe marele și puternicul animal drept conducătorul și protectorul lor. Și el avea grijă de toți. Îi muștra pe cei ce se depărtau prea mult prin sunete asemănătoare cu cele pe care țărancă din cealaltă grădină le folosea pentru puii ei. La fiecare pas se apleca asupra celor mai plăpînzi, acoperindu-i cu tot corpul său, desigur, pentru a le transmite din propria-i căldură.

— Aceasta e mama, își zise Pui fericit. — Am găsit-o și de-acum n-o s-o mai părăsesc. Ce mult mă va iubi! Eu sînt mai puternic și mai frumos decît toți ăștia. Și apoi îmi va fi ușor să fiu ascultător pentru că eu o iubesc de-atîta vreme. Cît e de frumoasă și impunătoare! O iubesc de pe acum și vreau să mă supun ei. O voi ajuta să-i ocrotească și pe toți proștii ăștia.

Fără să-l privească, mama chemă. Pui se apropie crezînd că cel chemat e chiar el. O văzu preocupată să scormonească pămîntul cu lovituri repezi ale ghearelor ei puternice și se opri uimit de acea operație la care asista pentru prima oară. Cînd ea se opri, un viermișor se răsucea în fața ei, pe pămîntul dezgolit de iarbă. Acum cloncănea în timp ce mititeii din jurul ei nu pricepeau și o priveau extatici.

— Proștii! se gîndi Pui. Nu înțeleg nimic, măcar că vrea ca ei să mănînce viermișorul acela. Și, împins de dorința sa vie de a fi supus, se aruncă repede asupra prăzii și o înghiți.

Dar atunci — bietul Pui — mama se aruncă asupra lui furibundă. El nu înțelese imediat pentru că i se păru că ea abia atunci îl descoperă și vrea să-l mîngîie. Ar fi acceptat cu recunoștință toate mîngîierile despre care el nu știa nimic și de aceea admitea că ar fi putut să și doară. Dar loviturile ciocului tare care cădeau asupra lui nu erau desigur sărutări și astfel dispăru orice îndoială. Vru să fugă, dar pasărea cea mare îl lovi și, răsturnîndu-l, sări asupra lui înfîngîndu-i ghearele în pîntece.

Cu un efort uriaș, Pui se ridică și alergă spre gardul viu. În cursa lui nebu-nească răsturnă cîțiva puișori care rămăseseră acolo, cu piciorușele în aer, piuind disperați. Pentru că dușmanca lui se opri o clipă lîngă cei căzuți, Pui reuși să

se salveze. Ajuns la gardul viu, în ciuda tuturor ramurilor și măcăcinilor, printr-un salt, trupul său mic și sprinten trecu dincolo.

Mama însă fu oprită de o împletitură deasă de frunze. Și rămase acolo majestuosă, privind, ca printr-o fereastră, la intrusul care, epuizat, se opri și el. Îl privea cu înspăimântătorii ei ochi rotunzi, roșii de minie.

— Cine ești tu de ți-ai însușit hrana pe care cu atîta trudă am scos-o din pămînt?

— Eu sînt Pui — spuse el umil. Dar tu cine ești și de ce mi-ai făcut atîta rău?

Celor două întrebări ea le dădu doar un singur răspuns:

— Eu sînt mama — și indignată îi întoarse spatele.

A trecut timpul și Pui, acum un minunat cocoș de rasă, se afla în alt coteț. Într-o, zi îi auzi pe toți noii săi tovarăși vorbind cu afecțiune și regret despre mama lor.

Minunîndu-se de propriul său destin nemilos, el spuse cu tristețe:

— Mama mea, în schimb, a fost o fiară înspăimîntătoare și pentru mine ar fi fost mai bine dacă n-aș fi cunoscut-o niciodată.

Piaza rea (Il Malocchio)

Sînt mulți aceia care, între 10 și 15 ani, visează la o carieră strălucită, chiar și la cea a lui Napoleon. Nu trebuie deci să ne pară ciudat că, la 12 ani, Vincenzo Albagi se gîndi că dacă Napoleon a fost proclamat împărat la 30 de ani, lui i s-ar putea întimpla acest lucru cu cîțiva ani mai devreme. Ciudat e totuși că acea clipă de vis i-a rămas în amintire toată viața. Nimeni nu bănuia nimic, pentru că el era un băiat bun, nu era prost, și-și îndeplinea conștiincios îndatoririle de elev, la liceu și la gimnaziu. Era mîndria profesorilor datorită sîrguinței (ce ochi ageri au profesorii!) și modestiei sale. Acasă accepta măruntă viață de provincie ce-i era impusă și suporta, amuzat și plin de compătimire, orgoliul tatălui său care se considera Napoleonul negustorilor de vin din Italia. [...]

Vincenzo era cufundat în contemplarea propriei sale măreții viitoare. Tatăl său avusese o singură idee bună¹ și datorită lui și acelei idei el avea acum o viață fericită. Fără acea idee a tatălui său, Vincenzo ar fi fost acum de mult înhămat la plug, alături de vreun alt măgar. Acel orgoliu meschin îl agasa însă și i se părea lipsit de sens. Prea vorbea des tatăl său de încrederea pe care negustorii sau consumatorii de vin o aveau în el. «Cînd vinul trece prin mîna mea, valoarea și calitatea lui cresc». Prin mîinile curate ale lui Vincenzo, în schimb, nu trecea nimic, iar prin cap, doar propria-i imagine transformată în cea a unui mare și admirat condotier. Dar, în timp ce pentru tatăl lui, Vincenzo avea doar un surîs absent și obosit, bătrînul era mulțumit de orgoliul fiului, orgoliu ce i se părea la fel de îndreptățit ca și acela al unui bun lustragiu: Vincenzo era un elev bun. Trecea triumfător dintr-o clasă în alta. «Eu fac bani», spunea bunul bătrîn, «iar tu, desigur, vei face altceva».

Necazurile începură cînd Vincenzo părăsi școala. Pînă una alta vru să intre într-o academie militară. Era drumul cel mai scurt pentru a-l răsturna pe rege de pe tron și a trece în locul lui. Ciudat totuși cit de departe era regele de

¹ Acea de a trece de la munca pămîntului la negoș.

Academia Militară ! Vincenzo avea de-a face cu locotenenți și sublocotenenți care, mult timp, l-au iubit și l-au apreciat, la fel ca și profesorii lui de liceu. Dar într-o bună zi, Vincenzo își pierdu răbdarea. Lupta pentru viață nu-i dădea răgaz. Nu mai putea fi vorba de învățătură; trebuia să se transforme, și cât mai curînd. Într-o zi fu nerespectuos, în modul cel mai grosolan, cu un locotenent. Fu închis, amenințat cu cele mai grave pedepse și se simți fericit cînd, cu ajutorul tatălui său care, ca un negustor șiret ce era, îl declară nebun, putu să se întoarcă acasă teafăr și fără uniforma militară.

Timp de cîteva luni Vincenzo continuă să facă pe nebunul. Cei doi provinciali, părinții lui, se temeau că autoritățile militare îi supravegheau și ar fi putut redeschide procesul împotriva lui Vincenzo dacă el ar fi părut mai puțin nebun. Și după cum Vincenzo își amintea primul său vis, prin care se simțise chemat să devină împărat, tot așa își amintea sentimentul, aproape de fericire, cu care accepta să pară cît mai prost cu putință. Își spunea: « Ce întîmplare! Să-ți fie hărăzit ceva și tu să te prefaci că ești cu totul altceva ! ».

Celui ce cunoaște firea omului obișnuit nu i se va părea deloc ciudat că, după cei cîteva ani petrecuți la academia militară și încheiați cu acel șut puternic care l-a adus înapoi acasă, Vincenzo nu mai făcu nici o tentativă serioasă pentru a cuceri rîvnita poziție de Napoleon. Rămase acasă pentru că, după o scurtă ședere într-o universitate, se convinsese că studiul nu era pentru el. Față de colegii lui, era bătrîn. Disprețul pe care-l simțea față de toți oamenii devenea uriaș cînd era vorba de cei mai tineri decît el și îi repugna ideea de a trăi, ca egal, alături de persoane care, de fapt, ar fi trebuit să-i fie subordonate. Se întoarse acasă și bătrînul său tată, care nu dorea altceva decît să-l aibă alături, îl primi cu brațele deschise. « Te voi introduce în comerțul meu de vinuri care, cu vadul pe care îl am, nu-ți va da multă bătaie de cap ». Din fericire, atunci, Vincenzo nu-și stăpîni ura care i se aduna în suflet, ci o exprimă în formă concretă. Nu voia să se dea la o parte din fața greutăților, ci le căuta. Voia însă greutăți mari, eroice, iar pentru un om care studiasse cît el și care era ca el, negoțul de vinuri era total nepotrivit.

Avu apoi o lungă perioadă de liniște, pentru că bătrînul Gerardo era un om ce se lăsa ușor dominat și în plus, fiind practic, nu accepta alte bătăi de cap decît acelea pe care i le dădea vinul său.

Vincenzo citi atunci mult: volume întregi. Unii, dedicîndu-se studiului planetei noastre dobîndesc cunoștințe, alții dobîndesc bună dispoziție. Vincenzo însă nu găsea în el decît motive de ură. Citi diferite istorii ale Consulatului și ale Imperiului și se tot mira cum putuse un om atît de mare să comită atîtea greșeli. Cîtea și ziarele și fiecare îi întărea convingerea că toți cei despre care se vorbea în paginile lor erau oameni josnici, slabi.

Vincenzo acorda cuvenita atenție aspectului său exterior; purta niște mustați mari, negre, pe care le îngrijea zilnic, dar în general nimic nu-l deosebea de cel mai comun dintre oameni, cu excepția unui anumit aer fatal care i se lipi de față ca o mască. Cînd ceilalți se entuziasmau, el se retrăgea imediat, rînit în propriul său orgoliu. Făcea atunci un gest ciudat; își ducea mîna la gură, ca pentru a ascunde un căscat, iar ochii îi deveneau întunecați, amenințători; pleoapele i se închideau ca pentru a acoperi ochii, dar unul rămînea deschis, atît cît să permită să intre imaginile și să iasă din el o flacără galbenă, îndreptată spre corpurile care creaseră imaginile respective. Și tocmai ajunsese într-un moment cînd avea deseori motive să caște. Privi cu un căscat de-i trosniră fălcile la primele aeroplane cărora le reproșa lipsa de stabilitate. Observație perfect îndreptățită care, în sufletul său mare, era imediat urmată de speranța că va găsi el

mijlocul prin care să le facă mai sigure. Dirijabilele îl istoviră cumplit și-i închiseră într-atît ochiul, încît prin fisura lăsată de pleopă nu se vedea decît albul acoperit de obișnuita lumină galbenă. Urmă apoi premiul Nobel care lui nu-i fu acordat niciodată. În fond, epoca noastră i se părea ipocrită, pentru că, deși părea să nu ceară altceva decît mari condotieri, în realitate îi ocolea, îi sufoca.

În mediul restrîns al orașului său natal, Vincenzo trecea totuși drept un om norocos și de aceea era invidiat. Toți ziceau că s-a născut într-o zodie bună, el însă nu era de acord și i se părea că spuneau asta pentru a-l face să creadă că avea mult mai mult decît ar fi meritat. Avea bani cîți dorea, căci părinții nu cereau altceva decît să i-i dea. Lui însă puțin îi păsa ! O tînă frumoasă și bogată fu vrăjită de ochii săi negri în care străluceau reflexe galbene și el acceptă ca ea să devină a lui. Nu-l prea interesa dragostea, dar se simțea bine avînd alături o persoană atît de înțeleaptă, încît să-l adore. Avea atîta timp liber, era atît de lipsit de obligații, încît se putea îndopa cu visele lui de împărat, dar i se părea că asta i se cuvine.

Mama lui care, și ea, aștepta ca dintr-o larvă așa de mare să iasă animalul atîta timp așteptat, îl îndemnă să ia parte la viața politică locală. Cercul era res-trîns, dar exista speranța de a ajunge într-unul mai larg, adică la Roma... și de acolo... Și visele se însuflețeau prin acea intenție de a face primul pas. Și îl făcu, manifestînd aroganță și dispreț față de autoritățile locale. Fu întrerupt de o palmă. Și ce palmă ! O mînă mare și puternică pur și simplu i-a curprins capul, capul atît de înțelept, și a căzut asupra lui cu o asemenea violență, încît gîtul cedă înainte ca lovitura să se producă cu adevărat. Cedară și picioarele, iar Vincenzo căzu cu fața la pămînt. Și-o ridică și-și privi adversarul. Nu înțelegea nimic, decît că i se făcuse o enormă nedreptate. Barbarul ăla, față de el doar un vierme, îndrăznise atît de mult ! Il privi, doar în aparență dezarmat, pentru că ura lui alimenta flacăra galbenă care-i strălucea în ochi. Astfel luă naștere ochiul său aducător de nenorocire.¹ La aceasta au contribuit voința sa de animal doborît, dorința sa de răzbunare, proporțională cu enorma daună pe care o suferise : o piedică în calea ascensiunii lui ulterioare. Se ridică și celălalt fu primul care-i dădu cartea sa de vizită. Lui Vincenzo i se păru o batjocură și privi, privi ! Obrazul i se umflase și un ochi, devenit mic de tot, se încăpățîna să rămînă deschis.

Înainte ca duelul să aibă loc, adversarul său se îmbolnăvi dintr-o înțepătură de insectă și, după cîteva zile, muri.

Vincenzo nici măcar nu bănuia că-l omorîse. Fără mare osteneală știa să dea impresia că-i pare rău, că-l plîngea pe celălalt. Vincenzo nu era un om rău și, pentru ca să ia naștere acel ochi nefast, ale căruia premise fuseseră create de destinul lui de ambiții inert, au fost necesare voința și ura sa. Această ură există în toți cei care primesc o palmă, doar că la alții ea se exprimă prin tot atîtea palme și pumni. Bietului Vincenzo, însă, ea i-a creat singura armă pe care știa s-o mînuiască, o armă care avea să lovească atîția oameni și chiar pe el însuși.

La scurt timp se căsătorii cu fata care-l iubea. I se păru că se sacrifică, pentru a-și mulțumi părinții, ca un fiu iubitor ce era, și pentru a-i mulțumi și pe părinții fetei. Și apoi, cînd nu iubești, căsătoria nu e, cum se crede, o piedică în calea faptelor mari.

Chiar în primele luni de căsnicie își dădu seama ce putere infernală zace în ochiul său. Se plimba pe cîmp în apropierea orașului în care se simțea exilat. Voia să fie singur pentru a se regăsi. Dragostea tinerei soții îl plictisea. Simțea nevoia

¹ În original *il malocchio*, ochiul a cărui privire malefică poate provoca cele mai mari nenorociri

să fie singur. În buzunar avea ultimul volum al lui Thiers, în care Vincenzo citea cu mare satisfacție cum Titanul acumulasă o greșeală după alta, pentru a fi apoi strivit de ele. Titan orb ! Văzuse funcționind un model de cale ferată și nu a înțeles folosul cu care s-ar fi ales din această descoperire, pentru a stăpîni lumea.

Chiar atunci zări o mare mulțime care ieșea din oraș cu strigăte de entuziasm. Bărbații își scosese rălăriile și le agitau spre cer, iar femeile fluturau batiste. Vincenzo privi și el în sus. La câteva sute de metri înălțime, împotriva vîntului, înainta un dirijabil. În soarele amiezii strălucea asemenea unui enorm fus de metal. Exploziile regulate ale motorului său umpleau văzduhul. Era însăși dovada unei mari victorii, iar Vincenzo privea, privea și se gîndea la defectele aceluia mecanism, în primul rînd la pericolul creat de uriașă cantitate de gaz inflamabil care-l susținea. Mulțimea aplauda, iar sus apărură cîteva figuri minuscule care se aplecau din nacelă și răspundeau aclamațiilor venite de pe cîmp și chiar și de pe dealurile mai îndepărtate. « Își imaginează că triumfă » !, gîndi Vincenzo, strîmbîndu-și gura de dezgust. Și chiar atunci văzu că din ochiul său țîșnise ceva asemenea unei săgeți trasă dintr-un arc întins. Simți clar această țîșnire. Își puse mîinile la ochi, pentru a-i apăra, căci i se păruse că văzul său fusese rănit de obiecte venite din afară. Curînd nu mai avu nici o îndoială. Acolo sus, concomitent cu senzația pe care o încercase, se produse un fenomen important, dar într-un sens total diferit. O flăcără enormă cuprinsese țigara zburătoare și nacela de sub ea. Puțin mai tîrziu se auzi o explozie uriașă și urletele mulțimii îngrozite. În aer rămase doar ceva ca o nebuloasă, care continua să urce, iar nacela se prăbuși împreună cu aeronautii și cu motorul. Cînd ea atinse pămîntul, se auzi zgomotul prăbușirii. Primul impuls îl îndreptă pe Vincenzo spre locul dezastrului pe care el nu-l dorise; dar se opri, pentru că știa că îl provocase și se temea că altcineva ar fi putut ghici adevărul din conștiința lui. Fugi acasă și-i relată soției spectacolul terifiant la care asistasă, dar, povestind, se întrerupse tulburat de cîteva ori și pîli. Această agitație, care îl făcea să-și piardă răsuflarea, nu era provocată de compasiunea pentru bietele victime, așa cum credea soția lui; se vedea pe el însuși pervers și distrugător. Încercase să-și convingă soția de admirația ce-o simțise la vederea acelei minuni a tehnicii. Dar imediat limba, mai sinceră decît intenția lui, începu să vorbească despre imperfecțiunile mașinării. În ciuda catastrofei care avusese loc și cu toată compasiunea pe care o simțea pentru victime, descriind marea victorie umană, simțea cum ura lui renaște și înțelegea că dacă dezastrul nu s-ar fi produs, ochiul lui ar fi scăpărat din nou. În cele din urmă, nu mai suportă viziunea atît de clară a propriei sale ticăloșii, își întrerupse povestirea și se aruncă hohotind pe pat, apăsîndu-și pe mîinile ochii. Soția, plină de compasiune pentru această nobilă durere, îl mîngîie drăgăstoasă.

Apoi negă totul, chiar și față de el însuși, și uită cu ușurință. Fusese o închipuire a sa. Chiar dacă ar fi vrut, alții n-ar fi găsit-o demnă de crezare. De ce atunci să creadă el în ea? El care știa că fusese întotdeauna atît de bun, ca un om superior ce era? Alungă acel vis urît și începu iar să se imagineze hărăzit tronului care-l aștepta. Cînd vorbea despre dezastrul la care asistasă găsea cele mai nobile cuvinte de compasiune. Evita însă să spună că el prevăzuse nenorocirea, din cauza imperfecțiunii mașinii...

Dar, cîteva săptămîni mai tîrziu, ochiul lui Vincenzo scăpără iar și lovi persoana pe care crezuse că o iubește cel mai mult. Mama lui era o femeie ambițioasă și ar fi vrut să-l împingă iar în luptele locale. Orașul era în fierbere, datorită apropiatelor alegeri și ea ar fi vrut ca el să cedeze rugămintii unor prieteni să candideze. Vincenzo nici nu vru să audă de așa ceva și, încrezător în afecți-

unea mamei, îi dădu de înțeles că se considera plasat mult prea sus pentru a accepta să lupte într-un mediu atât de meschin. Desigur, la început, crezuse și ea că lucrurile stau astfel și așteptase ani la rând cu speranța că puilul ei de leu se va avînta să cucerească lumea. Apoi înțelese că lumea e prea vastă pentru el și cînd văzu că în fața primului obstacol Vincenzo se retrage ca un laș în găoacea sa pentru a lenevi în continuare, părerea ei despre el era deja formată. Întîi îi vorbi soțului . . . apoi nurorii . . . Gerardo nu dădu prea mare atenție cuvintelor soției. . . Nora însă, soție iubitoare, se răzvrăti: Vincenzo era un om care gîndea și studia și nu trebuia să fie împins de la spate ca să lucreze. La bani se gîndise din plin tatăl lui și ar fi fost nedemn să rîvnăști să mai aduni și alții. Acum Vincenzo gîndea și studia.

Mama, care-și închinase întreaga-i viață fiului, se simți rănită că cineva vrea să-l apere împotriva ei și deveni violentă. Ghinionul lui Vincenzo a fost că pică chiar atunci, ceea ce o ațîță și mai mult pe bătrîna femeie aflată în fața unei odioase coaliții între fiu și noră. Și atunci dădu glas celor mai aspre judecăți despre fiul ei. Voia să rănească și o putea face cu ușurință, pentru că era singura căreia, încă din copilărie, Vincenzo îi destăinuise aspirațiile lui secrete: « Continuă, continuă să studiezi viața lui Napoleon. Astfel, cînd vei da de unul care să-i semenea poate îți va îngădui să-i legi șireturile de la pantofi » [. . .]

Vincenzo simțea că se înăbușă de uimire și de mînie. Nimeni nu mai îndrăznise să-i vorbească astfel, și încă în prezența soției ! Își căută cuvintele, dar nu le găsi. Cum să le găsească ! Doar nu putea declara că se simțea în stare să-i semene lui Napoleon ! Chiar propria-i inerție l-a împiedecat întotdeauna să se laude ! Această ambiție a lui putea fi trădată de vreo fisură, de ochi, dar niciodată de o gură larg deschisă ! Să-și renege ambiția față de cea căreia el însuși se destăinuise, vorbind în șoaptă într-o cămăruță a casei părintești unde, înainte de culcare, visaseră împreună, i se părea imposibil ! Acesta și numai acesta a fost tîvil care a făcut ca în organismul complet inert al lui Vincenzo să se aprindă ochiul. [. . .] Simțise că ochiul scăpărase, dar nu mai credea în el. Mama plecase dreptă și minioasă, sănătatea în persoană, nu ca dirijabilul care, imediat după ce-l privea, căzuse doborît. Nu se gîndea însă că omul e construit altfel, că nu conține nici un gaz inflamabil. Săgeata lansată produce în corp doar o mică fisură și, prin ea, e atacat complexul organism. E nevoie de timp pentru ca acesta să fie complet distrus. « Îi voi cere iertare mamei », gîndi Vincenzo pe care mîngîierile soției sale îl făcuseră să redevină bun.

Nu mai putu să-i vorbească niciodată. Cîteva ore mai tîrziu fu găsită zăcînd fără cunoștință.

[. . .] Mama muri și fu înmormîntată. Vincenzo își petrecu ziua privindu-i cadavrul. Dorea atît de mult să o vadă iar vie, încît spera ca ochiul său, același care-i adusese moartea, o va face să-și revină. Își întrerupse acest efort cînd o văzu închisă în sicriu. Acum ar fi fost groaznic dacă ar fi înviat.

Unica suferință pe care acum i-o mai provoca strania-i boală era un oarecare dispreț pentru sine însuși. Știa că toate lucrurile înalte de pe lume erau doborîte de el; pentru a-și liniști sufletul, își spunea că el ar fi vrut să înfăptuiască lucruri mărețe și că, fiind împiedicat de destin în aceste intenții, măreția lui se transformase într-o forță infernală. Și faptul că această forță nu depindea de voința lui nu-i diminuă disprețul. Într-adevăr, nu depindea de voința lui. Privi cu un ochi pe care îl voia ostil un cîine care-l atacă; cîinele putu să-l muște și să plece, iar apoi să trăiască mai departe perfect sănătos. Pentru ca ochiul să acționeze trebuia să fie atins în anumite puncte ale organismului său moral. Activitatea aceluia ochi nu depindea deci de voința lui, ci era dirijată de sufletul său lăuntric,

de un «eu» al său care i se părea departe de el însuși. De aceea, în nopțile de insomnie, la care era uneori condamnat, își spunea: «Sînt nevinovat!». Și privea apoi intens în întuneric pentru a vedea mai bine și mai exact imaginea propriei sale nevinovății. Era o imagine pe care nu o găsea în natură! Să fie el oare asemenea șarpelui cărui venin îl crește în dinte fără ca animalul să-și dea seama? Nu! Șarpele mușca, pe cînd el privea; era cu totul altceva! Nici chiar femeia care dormea alături de el nu bănuia nefericirea lui intimă. (...)

Și a fost și ea victima aceluiași ochi. (...)

Biata conștiință a lui Vincenzo era încă torturată de această ultimă crimă pe care celălalt «eu» o comisese, cînd prin orașel se răspîndi zvonul că venise să se stabilească acolo un oculist celebru. În puțin timp făcu minuni. Redase vederea unui bătrîn care și-o pierduse cu treizeci de ani în urmă. Vincenzo își privea în oglindă ochii negri și întunecați: «Dar dacă tot răul vine de acolo?» Și de fapt, cînd se hotărî să meargă la oculist i se păru că face un gest eroic: în fond sacrificia o forță care se afla în corpul său și o făcea fără să ceară nimic în schimb. O făcea din pur altruism.

Vincenzo fu primit de bătrînul doctor, care îl întrebă de ce suferă. O pudoare subită îl împiedecă pe Vincenzo să mărturisească scopul vizitei, cu toate că aspectul medicului, un bătrîn puternic și bărbos, cu înfățișare binevoitoare, îi inspira încredere. Apoi se gîndi că dacă medicul putea să-i vindecă ochiul va pune și singur diagnosticul și zise: «Mă dor ochii cînd privesc în sus!» «Doar cînd privești în sus?», întrebă doctorul pe un ton care lui Vincenzo i se păru ironic.

Doctorul îl puse să se așeze într-un fotoliu și să-și rezeme capul de spătar. Cu niște becuri îi lumină apoi ochii pînă la rădăcină. Privi îndelung în acele mici cavități, lăcaș al unei răutăți atît de mari, și păru uimit să găsească ochii perfect sănătoși. Apoi văzu și ghici. Fu serios, încruntat, deloc ironic: «Nu pot să vă vindec boala. Eu vindec doar ochi buni, candidi, înlăcrimați, atinși de infecții sau răniți de diferite corpuri. Dar dumneavoastră aveți un ochi, adică un deochi¹ perfect. Puteți vedea și puteți răni. Ce mai vreți?»

Cu efort, Vincenzo murmură: «Aș vrea să faceți ceva ca ochiul meu să nu mai fie astfel. Sînt un om bun și n-aș vrea să mai fac rău semenilor mei».

Înainte de a răspunde, doctorul se duse să caute un obiect pe care îl luă și-l strînse tare în pumn, ca să fie apărat de ochiul lui Vincenzo² și apoi vorbi fără teamă: «Nu puteți fi bun cînd aveți sub pleoape asemenea mecanisme. Sînteți un mic invidios și v-ați construit arma care vi se potrivea». Ochiul lui Vincenzo scăpără, dar de data asta fără nici un efect, pentru că medicul își luase cuvenitele măsuri de prevedere. Zîmbi: «Ați văzut cum am reușit să vă descarc arma? Vă e de ajuns să cunoașteți punctul în care trebuie să loviți pentru ca să răniți! Plecați, vederea dumneavoastră îmi face rău».

Vincenzo vru să se apere: «Dar dacă sînt aici, gata să mă supun oricărui tratament pe care mi l-ați indica, asta nu înseamnă oare că nu eu mi-am dorit ochiul pe care îl am?»

Atunci medicul spuse: «Dacă sînteți atît de bun cum spuneți, așezați-vă pe acest scaun și îngăduiți-mi să vă scot cei doi ochi ucigători».

La auzul acestei propuneri, Vincenzo n-a mai stat să asculte nimic și o luă la fugă. Coborî treptele din patru în patru urmîrit de rîsul ironic al medicului. (...)

În românește de HELGA TEPPERBERG

¹ În original, joc de cuvinte *occhio* și *malocchio*. (N.T.)

² Conform superstiției, există obiecte care te pot apăra de efectul nociv al unui *malocchio*, dacă le ai asupra ta sau doar le atingi.

S V E V O

dincolo de roman

« Italo Svevo s-a născut romancier, în această privință nu poate exista nici un dubiu, și, de fapt, în această calitate a intrat în istoria literaturii mondiale în cadrul căreia rămîne unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai genului ».

UMBRO APOLLONIO

Ideea unui Svevo « născut » romancier, formulată pe un ton mai mult sau mai puțin categoric, apare la majoritatea exegeților svevieni (Montale, B. Maier, De Castris, M. Lunetta ș.a.), de unde și opinia, sau mai bine zis « verdictul », că tot ceea ce triestinul ne-a lăsat în afara celor trei romane poate fi înglobat sub un titlu generic — « Opere minore », *minor* fiind folosit în sensul unei ierarhizări valorice a operelor sveviene. Intenția noastră este de a discuta în ce măsură acest sens dat atributului « minor » își găsește într-adevăr justificarea și dacă el poate fi folosit cu valoare generalizatoare. Folosind ca puncte de reper romanele sveviene (pentru că ne ajută și la stabilirea unei cronologii aproximative, acolo unde data redactării nu a fost indicată de autor), vom încerca să vedem dacă aceste scrieri pot sau nu depăși, în contextul amintit, interesul strict documentar. Înainte de a trece la investigarea pe care ne-o propunem, considerăm necesar să precizăm că, în marea lor majoritate, aceste scrieri, fie că e vorba de narațiuni sau de teatru, au fost publicate postum,¹ multe din ele aflându-se într-o formă nefinisată sau chiar terminate și, deci, puține sînt acelea despre care știm precis că autorul le-ar fi încredințat tiparului; or, în cazul unor raportări valorice la cele trei romane, pe care autorul însuși (Svevo a fost un critic lucid și obiectiv al propriei opere) le-a considerat lucrări încheiate, apte să suporte confruntarea cu publicul, acest amănunt nu mi se pare nesemnificativ.

Debutul narativ al lui Svevo are loc în 1890, cînd, sub pseudonimul E. Samigli, Ettore Schmitz publică în « L'Indipendente » povestirea *L'assassinio di via Belpoggio*. Privită la suprafață, înlănțuirea evenimentelor ar putea crea iluzia că ne aflăm în fața unui Svevo epigon dostoevskian :

Într-o noapte, hamalul Giorgio îl ucide pe un oarecare Antonio Vacchi, tovarăș ocazional de beție, pentru a pune mîna pe banii acestuia — peste 3000 de florini,

¹ În 1927 apare primul volum de povestiri — « La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti », con una nota introduttiva di E. Montale, Milano, Morreale, care, pe lângă povestirea din titlu, include și «Vino generoso», «Una burla riuscita», «La madre» și «Il vecchione»; abia în 1949 vor vedea lumina tiparului și celelalte povestiri în volumul «Corto viaggio sentimentale ed altri racconti inediti», a cura e con prefazione di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori; primul volum de teatru — «Commedia», a cura e con introduzione di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori — apare abia în 1960.

sumă care, în ochii unui sărăntoc ca Giorgio, reprezenta o adevărată avere, garantându-i o viață lipsită de griji până la sfârșitul zilelor. După comiterea crimei, mizând pe lipsa oricărui martor, asasinul decide să părăsească Triestul și, într-un oraș unde nu-l cunoaște nimeni, să-și făurească o altă existență. Dar siguranța care-l stăpânise inițial dispare treptat și, chinuit de obsesia că orice gest l-ar putea demasca, Giorgio renunță la o serie de alibiuri, construite în funcție de desfășurarea evenimentelor, pentru ca, în cele din urmă, să se denunțe, mărturisind autorităților crima comisă.

Desigur, această succintă rezumare ne poate tenta să facem o apropiere între *Asasinat și Crimă și pedeapsă*; dar o analiză atentă ne va convinge că e vorba de similitudini mai degrabă exterioare. În primul rând, protagonistul, Giorgio, nu face parte din familia criminalilor dostoevskieni, deoarece delictul său este un act spontan, total nepremeditat, dacă vrem, tilhăresc, dar în nici un caz determinat de acele considerente ce țin de «morală» proprie unor ființe «excepționale», morală în virtutea căreia Raskolnikov consideră că are dreptul să încalce normele comune, să ucidă chiar, suprimarea unui «păduche» însemnând pentru el izvorul ericirii atîtor «umiliți și obidiți». Încercarea lui Giorgio, strîns tot mai mult în cercul suspiciunilor pe care, de fapt, el însuși le provoacă, de a da o justificare «morală» crimei sale, propunîndu-și să împartă banii furați cu mama lui, bătrînă și suferindă, nu credem că e de natură să facă din el un erou dostoevskian. Prin aceste observații, nu încercăm cîtuși de puțin să diminuăm valoarea povestirii, ci doar să aducem un argument în plus în sprijinul ideii că, încă de la primii pași făcuți pe scena epice europene, Ettore Schmitz a știut să fie în primul rînd svevian. Într-adevăr, analizînd substanța umană din care e plăsmuit Giorgio, ne dăm seama că el deschide galeria acelor *inetti* pe care ne-o oferă opera sveviană. Asemenea lui Alfonso Nitti (înrudirea cu protagonistul romanului *O viață* se justifică și prin data la care a fost scrisă povestirea), Giorgio încearcă să rezolve contradicția individ-existență printr-un act disperat. El este un ratat abulic ale cărui vise de parvenire au depășit întotdeauna posibilitățile sale reale: înclinația lui înnăscută spre inactivitate îl face să cheltuiască repede bruma de avere a mamei sale, ceea ce îl obligă să renunțe la poziția de «burghez cult», pentru el treapta cea mai înaltă în ierarhia socială, și să se mulțumească cu existența de hamal, care-i permite să muncească în «ritmul său» («cînd era foarte activ lucra două sau trei zile pe săptămînă») și în același timp să se lege de iluzia superiorității sale («În trista societate în care trăia, Giorgio era numit «domnul». Nu datoră această poreclă manierelor sale . . . , ci mai degrabă disprețului pe care îl manifesta față de obiceiurile și distracțiile tovarășilor săi. Aceștia se simțeau fericiți la circumștață, pe cînd Giorgio, cînd intra acolo, o făcea fără chef, era tăcut și cu cît bea mai mult, cu atît devenea mai trist. Vulgular arată un respect deosebit celui ce nu se distrează și Giorgio, dîndu-și seama de aceasta, afecta o tristețe mult mai mare decît cea pe care de fapt o simțea.»). Deși la făurirea lui contribuise din plin, Giorgio considera că destinul i-a fost potrivnic: «Era nemulțumit de el și de ceilalți, lucra bombănind, bombănea cînd își primea leafa cuvenită și nu se putea liniști nici măcar în lungile sale ore de inactivitate». În această «nemulțumire» și «neliniște» se află de fapt mobilul crimei sale: «Bogat nu fusese niciodată, dar se aflase și în condiții cînd putuse visa la o situație mai bună . . . și, desigur, aceste visuri și amărăciunea de a vedea îndepărtîndu-se tot mai mult realizarea lor, doar ele au fost acelea care au curmat viața lui Antonio». Giorgio e o natură slabă, «teorist», care imaginează complicate planuri de viitor, dar căruia îi lipsește capacitatea de a trece de la intenție la faptă. Gestul criminal i-a dat pentru foarte scurt timp senzația că poate fi «puternic și energic», că-și poate depăși condiția de *inapt*; în fond, e vorba doar de o tentativă eșuată, de o situație similară cu cea a lui Alfonso după

ce o cucerește pe Annetta. Iluzia se destramă repede în lumina crudă a retrăirii momentului în stare de luciditate: a fost « energetic » doar pentru că cele câteva pahare de vin l-au făcut să nu mai fie el însuși; altfel « n-ar fi fost în stare să uite că, odată comisă crima, îi mai rămăneau încă atâtea de făcut pînă să ajungă să profite de ea; or, cu caracterul său atît de puțin energetic și inert, ar fi încercat fel de fel de subterfugii și ar fi sfîrșit prin a nu acționa decît în siguranță, deci, niciodată... » Tocmai de aceea, imediat după euforia în momentul acțiunii, în Giorgio are loc acel proces de autoanaliză, punct de plecare și în același timp constanță, ferment, în desfășurarea dramei tuturor protagoniștilor svevieni, dramă care și la acest personaj, în ciuda sugerării unui fond social, cu conflictele ce decurg din natura antagonică a acestuia, e în primul rînd *interioară*; iar Svevo a știut să o construiască, în profunzimea și complexitatea ei, « cu o forță și o siguranță de analiză deja mature, ba mai mult, excepționale, dacă ne gîndim că e vorba de primul său experiment în domeniul prozei ». ¹ Într-adevăr, această povestire este revelatoare — și credem că ideea nu a fost îndeajuns subliniată de critica sveviană — căci ea conține « în nuce » bună parte din motivele majore ale epicei lui Svevo: prin « căutarea de subterfugii » pentru a amîna momentul acțiunii, Giorgio e înrudit cu protagoniștii viitoarelor romane și mai ales cu Zeno (ritualul « ultimei țigări »); o altă trăsătură definitorie pentru personajul svevian, sesizabilă la Giorgio, este revenirea obsesivă și nemiloasă asupra propriilor acțiuni și gînduri. Deși legată prin viziune și atmosferă de momentul primului roman, povestirea este mai puțin tributară canoanelor naturaliste — formale, mai ales — decît *O viață* (și ne gîndim la lipsa digresiunilor și a descrierilor care vor îngreuna desfășurarea acțiunii în roman). E adevărat, pentru a sugera vinovăția organizării sociale, protagonistul e criminal și victimă în același timp, dar acuzațiile aduse atît societății cît și individului au o altă nuanță decît cea zoliană, deoarece e sugerată o boală socială care, la nivelul patologiei individuale, se manifestă într-o formă numită azi *alienare*: « Era pierdut ! Nu putea nega și, ceea ce era mai rău, n-ar fi găsit niciodată cuvintele potrivite ca să descrie chinurile pe care le îndurase și astfel să-și atenueze vina. Toți îl priveau ca pe o mașină ucigătoare și fiecare mișcare a ei vestea acțiunea periculoasă sau dorița de a o comite, în timp ce el se simțea o biată jucărie, lăsată în voia unei mîini capricioase ».

După publicarea *Asasinatului din strada Belpoggio* și a celor două romane (*O viață* și *Senilitate*) a urmat pentru Svevo cea lungă « tăcere », în timpul căreia, pînă la apariția *Conștiinței*, în 1923, scriitorul, deși nu a mai publicat nimic, a continuat totuși să scrie. Povestirile tipărite postum aparțin deci fie perioadei 1898—1923, fie celei cuprinse între publicarea ultimului roman și moartea scriitorului. Avînd în vedere că pentru creația sveviană *Conștiința lui Zeno* reprezintă un moment de cristalizare a motivelor narative și a mijloacelor de expresie, vom vorbi de povestiri *prezeniene* — care preced romanul anunțîndu-l — și *zeniene* — cele care prin structură și problematică aparțin atmosferei ultimului roman.

Un teren propice manifestării sale își află umorul svevian în *Argo* e *il suo padrone*, această încercare de a prezenta o viziune asupra existenței dintr-un punct de vedere inedit — cel canin. Veleitățile de educator, proprii atîtor protagoniști svevieni, se concentrează aici asupra unui cîine pe care stăpînul său vrea să-l învețe să vorbească. Rezultatul va fi însă cu totul altul — doar viața e « originală » ! — deși nu mai puțin senzational: omul este acela care ajunge să înțeleagă limba cîinului și, ca dovadă, reproduce cîteva dintre « solilocviile » lui Argo (nu reușise încă să ajungă și la a folosi această « limbă »). Pentru cîine, lumea înseamnă în primul rînd senzații olfactive; acestea îl ajută să facă distincția între prieteni și

¹ Bruno Maier, op.cit. p. 134.

dușmani, între cei puternici și cei slabi, între oameni și animale, între ființe și lucruri și chiar să nuanțeze « sentimentele », de la dragoste la afecțiune, indiferență sau chiar ură, pornind de la adevărul că « mirosul nu minte ». El își creează astfel « ierarhiile » lui în lumea oamenilor, în cea a cîinilor și în propriu-i univers afectiv. Și în lumea lui Argo există bucurie și suferință (acestea cresc în intensitate cînd sînt provocate de ființele dragi — stăpînul sau căelușa Titi), nedreptate și violență (îți poți permite să ataci un cîine mai mic sau să-l provoci pe cel aflat în lanț, dar în fața unuia mai puternic te pleci supus, cum faci și în fața stăpînului care, atotputernic, dispune de tine), doar că, în raporturile dintre cîini, ele sînt mult mai net delimitate, pentru că animalele nu cunosc ipocrizia, spre deosebire de om, care « lși schimbă starea de spirit de la un moment la altul, la fel cum un iepure viclean își schimbă direcția ». Reacțiile lui Argo sînt dictate de instinct, ceea ce îl scutește de dubiile și ezitățile ființei raționale, de inaptitudine. Această idee sugerată de autor ni se pare că pregătește dispariția opoziției « inetto-contrario » din *Conștiința lui Zeno*.

Cea mai « zeniană » dintre povestirile « prezeniene » este *Vino generoso* care, deși scrisă probabil înainte de 1914, urma să figureze în volumul destinat de Svevo tiparului, ceea ce dovedește că autorul însuși o privea ca pe o lucrare desăvîrșită. Sîntem introduși într-un univers « domestic », la fel cum va fi și cel din *Conștiința*, în care protagonistul, asemenea lui Zeno, obsedat de boală și de tratamentul impus de medic, întîmpină o serie de dificultăți în stabilirea unor raporturi normale cu « ceilalți », « cei sănătoși ». *Vino generoso* este, poate, cel mai freudian moment din proza sveviană (explicația cea mai plauzibilă, credem, ne-o dă faptul că apropierea scriitorului de psihanaliză este de dată recentă), căci în prim plan se situează analiza unui vis — un vis văzut ca un conglomerat de idei refulate — făcută după toate regulile psihanalizei. Chiar și aici se poate deja sesiza detașarea ironică a lui Svevo față de aceasta: visul protagonistului este atît de vădit freudian, încît convertirea totală a scriitorului la « noua teorie » nu poate să nu fie pusă sub semnul întrebării. Există în *Vino generoso* și o altă aluzie la biografia interioară a scriitorului, prin care se infirmă opinia conform căreia Svevo ar fi abandonat complet ideile socialiste: la un moment dat, protagonistul, trecînd în revistă toate neajunsurile bolii, își dă seama că aceasta i-a alterat nu numai trupul ci și psihicul, l-a făcut să-și « înăbușe orice pornire generoasă », să « abandoneze socialismul », pentru a face loc tabletelor, picăturilor sau prafurilor, și în cele din urmă, să rămînă indiferent la faptul că « pămîntul, contrar celei mai luminate concluzii științifice, continua să fie obiectul proprietății private », că « mulți erau lipsiți de pîinea zilnică și de acea parte de libertate care ar trebui să înfrumusețeze fiecare zi a omului ». Visul pe care îl are după petrecerea familială unde, golind pahar după pahar, se revoltase împotriva celorlalți și a lui însuși, amplifică pînă la monstruos acest egoism (personajul, închis într-o ladă de sticlă de unde știe că nu va putea scăpa viu, e gata să-și sacrifice propria fiică, numai să se salveze) și, revenit la realitate, protagonistul decide să facă totul pentru ca boala să nu-i mutilizeze sufletul: « Ori de cîte ori, fără vina mea, deci nu în urma unor libații excesive, ci din pricina bolii, îmi va fi dat să mă întorc în acea peșteră, voi sări numaidecît în lada de sticlă, pentru a nu mă umili și pentru a nu trăda ». Or, această hotărîre înseamnă tocmai o revenire la « pornirile generoase » din trecut, la care, avem convingerea, autorul nu a renunțat niciodată.

Influența psihanalizei se face simțită și într-o altă povestire, aparent nesveviană, *Il Malocchio*, care este însă un exemplu strălucit de abordare într-o manieră originală a unui motiv tradițional, preluat în proza italiană a secolului nostru de scriitori ca Pirandello — *Brevetul*, Pavese — *Piazza rea*, Buzzati — *Oul*. La Svevo lip-

sește compasiunea și indignarea pentru personajul strivit de absurditatea unei superstiții, care de fapt disimulează prejudecăți sociale (pentru Chiarchiaro, destituit din postul său, dar nevoit să întrețină o soție paralizată și două fete, «această putere înspăimântătoare» reprezintă «unicul capital» și are nevoie de o «recunoaștere oficială» spre a-și putea exercita singura meserie pentru care, conform opiniei unanime, are aptitudini, «meseria de piază rea»; Berto este calificat drept «piază rea» în librăria unde e angajat, pentru că primului vânzător și casieritei le produce silă fața chinuită și «goliciunea mută a ochilor» acestui om care lucrează toată ziua într-un depozit întunecos, fără a se plînge de nimic); la Vincenzo Albagi, ca și la Gilda lui Buzzati, acest «malocchio» este real — privirea poate chiar și ucide —, dar spre deosebire de Gilda, la protagonistul svevian nu e vorba de «forța înspăimântătoare», pe care o «poate descătușa nedreptatea socială», ci pur și simplu de o formă de manifestare — sau, dacă vrem, de refulare — a inaptitudinii. Vincenzo, convins că avea să devină cel puțin un al doilea Napoleon, abandonează pe rînd academia militară, universitatea, refuză apoi să se dedice unei ocupații «meschine», ca cea a tatălui său, comerciant de vinuri, pentru ca, în cele din urmă, să ajungă un pierde-vară cu bani mulți și «visuri de împărat», în a căror realizare nu mai crede decît el. Fiind însă un «ambitios inert», Vincenzo nu îndrăznește niciodată să se angajeze într-o confruntare deschisă și astfel, «atunci cînd primea o palmă, în loc să răspundă cu aceeași monedă, acumula ranchiună», iar aceasta s-a transformat cu timpul într-o adevărată armă, «unica pe care știa s-o mînuiască» — ochiul ucigător: cînd ceva sau cineva îl înfuria rîndindu-i vanitatea, din ochi șișnea «ceva asemenea unei săgeți trasă de un arc întins» și efectul era distrugerea sursei de iritare (această «săgeată» produce prăbușirea unui dirijabil, le va ucide pe mama și apoi pe soția lui Vincenzo). Remușcările ce-l năpădesc vor fi înăbușite de o constatare originală — «pentru ca ochiul să lanseze săgeata, el trebuie să fie atins mortal în anumite puncte ale organismului său», deci, «activitatea aceluia ochi nu depindea de voința lui, ci era convins că o dirija sufletul său lăuntric, un eu care i se părea departe de el însuși». Aluzia la acest eu este o dovadă că, în urma recentelor lecturi din Freud, Svevo era preocupat de clarificarea unor aspecte ale vieții psihice, cum ar fi raportul conștient-inconștient, cauzele și consecințele refuzării. Spre deosebire de *Vino generoso*, *Orazio Cima*, sau *Argo*, discursul narativ nu e la persoana întâia — Svevo însuși vorbește despre dificultățile pe care le-a avut în acest sens¹ —, dar prezența unor constante sveviene — ironia, dusă pînă la sarcasm, viziunea asupra bolii și a morții — precum și tentativa de a «literaturiza» psihanaliza îl anunță pe Svevo autorul *Conștiinței lui Zeno*.

În epica sveviană, scurta povestire *La madre* se singularizează prin valoarea ei de document revelator: folosind alegoria Svevo concentrează aici întreaga sa viață de creator asupra căreia planează amărăciunea de a nu fi înțeles de cei pentru care scrie. Protagonistul este un pui de găină — Curra — care, născut într-un incubator, nu-și dorește altceva decît să aibă o mamă adevărată. Decis s-o cunoască, puiul pornește în căutarea ei; chiar în ograda de alături, vede o cloșcă cu pui și, după gesturile afectuoase pe care le are pentru mititeii neajutorați, Curra își dă seama că ea este mama. În dorința de a-i da ascultare, și de a se bucura astfel cît mai grabnic de dragostea ei, cînd cloșca scoate un vierme din pămînt și-și cheamă puii, Curra ajunge înaintea celorlalți și înghite iute prada. Dar gestul lui e răsplătit de «mamă» cu lovituri aprige de cioc și de gheare, încît Curra abia mai găsește forța necesară pentru a fugi și a scăpa astfel cu viață. Iată de ce, mai tirziu, cînd era deja un cocoș falnic, auzindu-i pe ceilalți «vorbind cu afecțiune și regret des-

¹ Scrisoarea adresată lui Montale, *Epistolario*, ed. cit. p. 779.

pre mama lor » și « amintindu-și de propriu-i destin nemilos », Curra va spune : « ...mama mea a fost o fiară înspăimântătoare și pentru mine ar fi fost mai bine dacă n-aș fi cunoscut-o niciodată ». Credem că nicăieri în opera lui Svevo — nici chiar în corespondență sau în însemnări — nu răzbate cu atita pregnanță drama scriitorului. Și această măturie ni se pare cu atât mai emoționantă cu cât imensul zbucium interior e materializat în fraze sobre, aride chiar : fără a folosi invective sau accente patetice, Italo Svevo aduce Italiei (și în primul rînd Italiei literare) poate cel mai amar și îndreptățit dintre reproșurile pe care atîția iluștri fii ai ei le-au făcut acestei mame adesea ingrata.

Și nu mai puțin ingrați ne-am dovedi la rîndul nostru, dacă, fără discernămint, am cataloga toate povestirile « prezeniene » pur și simplu drept scrieri « minore ». Cine oare s-ar încumeta să considere *Patetica* o lucrare minoră doar pentru că a fost scrisă înainte de *Eroica* ? Aceste povestiri sînt asemenea unui « laborator » de creație în care motivele epicei sveviene sînt propuse, reluate și uneori anticipate, dar am comite, credem, o nedreptate postumă, dacă nu am sublinia că aici s-au cristalizat și nestemate ale genului, demne de comoara artistică pe care o reprezintă operele antume ale lui Svevo.

Rămîne acum de văzut dacă ultimele scrieri (*Il vecchione*, *Le confessioni del vegliardo*, *Umbertino*, *Il mio azio*, *Un contratto*) considerate fragmente ale ultimului roman, care trebuia să poarte titlul *Il vecchione*, continuă dezvoltarea motivelor sveviene. A imagina însă acest roman, dincolo de materia concretă care ni se oferă, ar însemna să ne substituim autorului, tentativă care, oricît de profund am fi pătruns în universul svevian și oricît ne-am fi lăsat pătrunși de atmosfera acestuia, ni se pare sortită eșecului. Imposibilitatea de a închipui ansamblul doar cu ajutorul celor cîteva elemente componente, fac ca opiniile exprimate în acest sens să nu depășească uneori nivelul unor simple ipoteze.

Lumea în care pătrundem respiră atmosfera *Conștiinței*. Protagonistul rămîne Zeno, un Zeno aflat la apusul vieții, și alături de el regăsim și alte figuri ale universului zenian : Augusta, Ana (revine prin fiul ei Carlo), Olivi, funcționarul de încredere al firmei, iubita (se numește Felicita — *Il mio ozio* — și întrunește « alături de atracțiile colorate și senzuale ale Angiolinei, utilitarismul rece al Carlei și al frumoaselor copile). Personajelor care au suferit metamorfoza anilor li se alătură — de fapt, am spune mai degrabă li se opun tinerii — fiul Alfio, fiica Emma, ginerele Valentino, nepotul Carlo. Conflictul dintre generații este fundalul pe care se conturează motivele sveviene. Lipsa de armonie în relațiile dintre Zeno și Alfio (*Le confessioni del vegliardo*) amintesc de încordarea existentă între Zeno și bătrînul Cosini ; pe nepotul Carlo, Zeno îl consideră adevăratul său fiu — așa cum odinioară Giovanni Malfenti i se păruse a-i fi adevăratul tată —, dar rezultatul nu este de fapt înțelegerea, adevărata comunicare dintre cei doi, ci doar lipsa unor conflicte violente. Nepotul Umberto — personaj complet nou, fără antecedente în proza sveviană anterioară — este singura ființă de care Zeno se simte cu adevărat legat, pentru că inocența copilăriei și seninătatea — de fapt resemnarea — bătrîneții sînt extremele ce închid între ele complicatul ciclu al existenței și reprezintă unicele momente în care omul nu e chinuit de « mașina colosală », făcută « să ne sfișie cu dinții ei » — *viața* ; în primul caz fiindcă este complet neștiutor, iar în al doilea caz fiindcă, știind prea multe, a ajuns să se împace cu ea : « ... merg alături de Umbertino și ne asemănăm atât de mult. Înaintăm de mîlune împreună. Piciorul său plînd îl împiedică să găsească prea lent pasul meu, iar eu rămîn alături de el datorită plămînilor mei slabi. El e senin pentru că mașina îl amuză, iar eu, nu pentru că aș crede că nu-mi mai poate face vreun rău, dat fiind că moartea, atât de aproape, mă va elibera de ea ... ci pentru că de acum sînt

atît de obișnuit cu mașina, încît mă îngrozesc uneori la gîndul că oamenii pot fi mai buni decît aș fi bănuît vreodată sau că viața ar fi mai serioasă decît mi s-a părut mie». Senilitatea reală, în care zace latent moartea («trăiesc cu aceeași inerție cu care se moare»), oferă consolarea că «între trecut și prezent nu mai există viitor», deoarece, ca vîrstă plasată «în afara timpului», ea însăși reprezintă un timp ce «lipsește în gramatică»¹. De aici și resemnarea, acceptarea lucidă a singurătății devenită condiție general-umană.

Din această perspectivă, pentru Zeno «caracteristica principală a bătrîneții constă în a trece în umbră, a renunța la rolul de protagonist», căci «pentru toți, chiar și pentru mine, de acum eu trăiesc pentru ca ceilalți, soția mea, fiica mea, fiul meu și nepotul meu, să dobîndească o mai mare importanță». Și această «renunțare» o va realiza pornind în căutarea timpului pierdut, convins că doar prin prisma trecutului va putea înțelege cu adevărat prezentul. În ciuda momentelor de îndoială, consecințe ale adversităților propriului său destin, în amurgul vieții îl găsim pe Svevo la fel de legat de «de monul său literar» ca în anii debutului; pentru el scrisul a rămas același important și de neînlocuit instrument de cunoaștere și autocunoaștere, ceea ce face ca în cadrul raportului realitate (sau autobiografie)—artă, aceasta din urmă să aibă menirea de a «corecta», de a «cristaliza» viața, făcînd-o — pentru că oferă mijloacele necesare de înțelegere a celor mai intime resorturi — mai ușor de suportat, mai puțin anostă și absurdă.

În ceea ce privește tehnica narativă, Svevo renunțase de mult la «povestirea unei aventuri» în favoarea «aventurii unei povestiri» (distincția aparține lui J. Ricardou), de unde și disoluția narațiunii, favorizată și de funcția dezintegratoare a memoriei involuntare, care, în procesul retrăirii trecutului prin prezent, dobîndește și un rol cognitiv în sondarea psihicului. Acesta este motivul pentru care Bruno Maier consideră că «ne lovim aici de un Svevo proustian sau mai bine-zis influențat pe plan structural și tehnic de lectura romanului *À la recherche du temps perdu*». După opinia aceluiași critic, aceste ultime scrieri reprezintă un regres în opera romancierului triestin, deoarece «accentuarea gustului analitic» duce proza sveviană «la fatala ei disoluție», acolo unde «nu mai e loc pentru narator și pentru artist; rămîne doar . . . analistul implacabil, îndreptat cu încăpăținare înspre exploatarea critică a propriei lumi interioare». (De fapt, B.Maier intră la un moment dat în contradicție cu sine însuși afirmînd că *Umbertino, Le confessioni* și *Il mio ozio* pot fi considerate «printre cele mai bune realizări ale lui Svevo»). Astfel, «rezultatul nu e portretul, ci, am spune, radiografia; nu reprezentarea, ci reproducerea fotografică, rece și minuțioasă, a conștiinței și a subconștiinței»; de aici și concluzia că «aceste pagini tirzii marchează apusul — un apus nobil și demn, deși în mod logic inevitabil — pentru proza lui Italo Svevo».²

În fața acestor rezerve formulate de B.Maier, simțim obligația să facem cîteva sumare observații: credem totuși că în acei ultimi ani romancierul triestin era deja mult prea «svevian» pentru a deveni «proustian», fie și numai «pe plan structural» și de altfel adoptarea unei noi tehnici narative începuse încă în *Conștiință* (cînd Svevo încă nu-l citise pe Proust) și reprezenta, cum am văzut, consecința firească a unei puneri de acord între înnoirile de conținut — ce se manifestaseră încă cu mult înainte în epica sveviană — și cele privind forma operei literare; deci, această tehnică este în perfectă concordanță cu acea «încăpățînată» «explorare critică a propriei lumi interioare», explorare care a reprezentat obiectivul permanent și cel mai important al creației svevlene.

¹ În «*Il vecchione*», Milano, 1927, p. 1072, p. 1074.

² v. Bruno Maier, *Italo Svevo*, Milano, Mursio, 1971, p. 127, 128, 132.

Tentația teatrului

Reprezentat pe scenă destul de des prin dramatizări corecte ale romanelor sale (*Senilitate* de Aldo Nicolaj, *Conștiința lui Zeno* de Tullio Kezich) și aproape deloc prin propriile sale piese, Italo Svevo s-a vrut inițial autor de teatru. Primele încercări literare, strecurate în calendarul unor studii și preocupări comerciale, au fost de dramaturgie, nu de proză epică, începînd cu fragmentele păstrate dintr-un *Ariosto guvernator*, în imperfecte versuri « martelliene » (adică septenare duble, folosite în distihuri cu rimă îmbrățișată). Tînărul Schmitz vedea în teatru « forma formelor . . . singura în care viața se poate transmite pe căi directe și precise » (mărturia aparține Liviei Veneziani Svevo, în *Vita di mio marito, con inediti di I.S.*, 1951), ceea ce atestă cu deosebită pregnanță nevoia scriitorului triestin de a fi mereu « aderent la viață, la oameni, așa cum sunt ei ; de a recunoaște, astfel, viabilitatea existenței lor, a faptelor lor, și de a accepta norma după care își reglează propriile acțiuni, propriul comportament » (Silvio Guarnieri în *Condizione della letteratura*, 1975). Fără acceptarea necondiționată a naturalismului, mai pe italianește : a verismului, deși acesta îl influențează prin « tipicii » autori de « drame burghize » Giacosa, Rovetta sau Marco Praga, modelele sale fixîndu-se apoi în opera lui Ibsen și, mai tîrziu încă, în aceea a lui Pirandello. Mai mult : în cunoscutele perioade de « pauză » literară, de voluntară părăsire a mesei de lucru, atribuite de istorici tăcerii aproape absolute țesute în jurul romanelor *Una vita* și *Senilità* atît de critici, cît și de cititori, adică în anii destul de lungi cînd se dedica pare-se exclusiv activității industriale și viorii, tot la teatru îi stăteau mintea și inima. Ca în cazul acestui « scherzo teatral în dialect triestin », așternut pe hîrtie în 1908 și « jucat » efectiv în familie de Vela, Olga, Nico, Boris și Mirco (fiii inginerului bulgar Marco Bliŭnakoff și ai Nellei Veneziani, cumnata lui Svevo), de Letizia (fiica lui Svevo) și de Elsa (fiica industriașului din Zara, Giuseppe Oberti di Valnera și a Dorei Veneziani, altă cumnată a lui Svevo), cu ocazia sosirii din America a doamnei Olga Veneziani Moravia, soacra scriitorului :

Scherzo teatral în dialect triestin

VELA : Scumpii mei frați, surori, veri și verișoare !

NICO : Veri, pînă una alta, nu prea văd pe-aici.

LETIZIA : Deh, nu-i nimic ! Eu sunt o jumătate de bărbat : tata zice mereu că, deoarece barza n-a vrut să-i aducă un băiat, mă ține pe mine pe post și de fată și de băiat !

VELA: Tăcere, ce naiba ! Am să vă spun ceva serios. Bunica a telegrafiat că a plecat cu nu știu ce vapor spre Triest.

OLGA: Adică spre Cherbourg !

VELA: Fie ! Nu face nimic. Dar ca să vină tot la Triest, ce mai !

OLGA: Da, dar nu-i tot una !

VELA: Uff ! Ce mai tura-vura, vine la Triest și e de datoria noastră să organizăm o serbare în cinstea ei, când o sosi. Eu zic să trimitem pe unul din noi s-o întâmpine.

OLGA: Unde? La Cherbourg?

VELA: Nu ! Aici ! La ușă ! Cea care ne va reprezenta, va trebui să-i recite o poezie frumoasă.

LETIZIA: Ba nu, fără poezii ! Pe bunica o plictisesc poeziile ! Îi place mai mult proza.

VELA: De unde știi?

LETIZIA: Am văzut scrisorile bunicii. N-au nici o rimă !

VELA: În sfârșit, poezie sau proză, tot una e. Acum, să vedem cine îi va rosti urarea ? !

TOȚI: Eu !

VELA: De ce voi? Nu-s eu, oare, cea mai bătrână?

LETIZIA: Prea bătrână ca să rostești cum se cuvine o urare pe placul bunicii !

VELA: Eh, prea bătrână ! Poate pentru tine, care ai caș la gură !

LETIZIA: Bătrână sau tină, ca să rostești cum se cuvine o urare trebuie să ai statura mea.

VELA: Bine. Hai să facem așa: fiecare din noi va spune de ce crede că are dreptul ăsta și pe urmă trecem la vot. Elsa ! De ce vrei să vorbești tu?

ELSA: Pentru că vreau !

VELA: ăsta nu-i un argument. Dar tu, Mirco?

MIRCO: Pentru că vreau !

VELA: Dar tu, Boris?

BORIS: De ce, mă rog, să nu fiu eu alesul?

VELA: O să vedem ! Tu, Nico?

NICO: Mie mi se cuvine, pentru că sunt singurul care merge la Gimnaziu și care știe să spună urarea și pe latinește. *Rosa rosae*.

VELA: Dar tu, Letizia?

LETIZIA: Pentru că, văzându-mă pe mine, bunica are să spună: ce Letție, ce bucurie ! Semn că are să fie cu adevărat bucurioasă.

VELA: Și tu, Olga?

OLGA: Pentru că mă cheamă ca pe ea. Eu sunt Olga cea rămasă în Europa, ea e Olga cea plecată în America.

VELA: Și-acum, am să vă împărtășesc motivele mele. Eu nu sunt doar cea mai bătrână dintre voi, eu sunt și fiica ficei cele mai bătrâne.

LETIZIA: Iar eu sunt fiica fiului celui mai în vîrstă !

VELA: Să trecem la vot. Cine e pentru mine, să ridice mîna ! (*Nimeni nu ridică mîna*) Atunci, descurcați-vă singuri. Eu mă duc să citesc.

OLGA: Ba nu, Vela. Hai să facem așa: îi ieșim cu toții în cale și-i urăm cu toții, fiecare în legea lui.

TOȚI: De acord !

MIRCO: Toți împreună cu Athos, Argos și Lady (cei trei ciini ai familiei) și cu pisica albă.

VELA: Să auzim, cel puțin, ce-o să spunem. Să facem o repetiție. Vorbește tu, Elsa!

ELSA: Bună ziua, bunico!...

VELA: Și pe urmă?

ELSA: Bună ziua, bunica mea dragă!

VELA: Bine! Nu-i rău! E rîndul tău, Mirco.

MIRCO: Bine-ai venit, bunicuțo! Ce mi-ai adus din America?

TOȚI: Bravo!

BORIS: Bine-ai venit, bunicuțo!

VELA: Asta a mai spus-o Mirco!

BORIS: Da, dar eu o spun mai bine!

VELA: La rînd, Nico!

NICO: Bunicuța mea! Aș vrea să-ți spun cît te iubesc, pe latinește, dar eu nu știu și tu tot n-ai înțelege. Așa, ți-o spun pe triestinește. Dacă mai vrei să călătorești, nu te duce așa departe. Du-te la Bologna, nu la New York!

TOȚI: Bravo!

OLGA: Bunica mea scumpă! În numele nostru, al tuturor, îți urez bun venit în casa ta. Fie ca dragostea noastră să te facă să uiți necazurile și oboseala îndurată!

LETIZIA: Bunicuța prea drăguță!

VELA: Fără rime!

LETIZIA: Bunica mea dragă! Toți ți-au spus atît de bine totul, încît mie nu-mi rămîne decît să-ți fac un compliment (*dansează și saltă*). Bine-ai venit!

VELA: Bun, totul a fost spus și răspus. Eu, ca cea mai bătrînă, propun ca atunci cînd unul din noi își va face urarea, ceilalți s-o umple de pupături. Așa!

Această «glumă», firește, nu e cuprinsă în volumul de teatru al lui Svevo (*Comedie*), apărut postum în 1960; în schimb, Umberto Apollonio care a îngrijit și alte două ediții de povestiri și eseuri, propune 13 piese, dintre care au un relief precis: *Le teorie del conte Alberto* (1880—81), *Un marito* («14 lunie 1903»), *Inferiorità* (1923), *La Rigenerazione* (1927—28) și «scenele de viață burgheză» *Il ladro in casa* (între 1880 și 1890). Ce anume caracterizează acest teatru al lui Italo Svevo?

E un veritabil loc comun constatarea că dramele și comediiile lui Svevo nu se ridică la nivelul romanelor. Aceasta pentru că, ni se explică, vocația fundamentală a scriitorului triestin era *analitică* (mai tîrziu, chiar psihanalitică), de introspecție psihologică, și mai ales prin *Conștiința lui Zeno* îndreptată spre «monologul interior» (ca în film?), iar nu spre dialectica acțiunii scenice. Dar nu o confruntare pe planul valorii absolute între proză și teatru e cu adevărat interesantă în privirea de ansamblu asupra operei svevlene. Interesant rămîne faptul că Svevo este, în teatru, la fel de «autobiografic», la fel de angajat într-o redescoperirea omului, la fel de antilivresc, la fel de deschis vieții și multiplelor ei solicitări, ca în proza sa narativă.

Bruno Maier, unul din exegeții cei mai activi ai lui Svevo, preferă categoric (poate prea categoric), dintre piese, *Un marito* (Un soț) și *Inferiorità* (Inferioritate)

mai apropiate de viziunea și sensibilitatea teatrală grotescă, pirandelliană, pe acesta din urmă am și ales-o, spre publicare; așa cum, în schimb, *Il ladro in casa* (Hoțul în casă) ar fi putut să constituie o mărturie mai proaspătă, mai necontaminată, genuină, a apropierii de teatru a unui Svevo aflat încă la începuturile parabolii sale literare. Avem în *Hoțul în casă*, din punct de vedere al temelor și leitmotivelor, aproape întreg romancierul de mai târziu (așa cum în nuvele îl avem pe dramaturgul Pirandello). Cele patru acte au un aer (un parfum?) ușor desuet — par scrise pe alocuri de un Anghel și de un Iosif triestini, amândoi de-un leat cu scriitorul nostru —, dar nu pe Ibsen îl cheamă în cauză, chiar dacă Elena e un sft de Noră, mai mult plictisită, decât tiranizată de soț, care vrea să fugă de acasă, dar eșuează penibil în această tentativă, ca și iubitul ei, Ignazio, un soi ciudat de Platonov ante litteram, anapoda agreat de femei. Și tocmai de aceea, Cehov e cel care ne răsară în memorie, inclusiv datorită unei nu știu ce atmosfere domestice. Numai că Anton Pavlovici, născut la un an după Svevo (adică în 1861) nu era cunoscut scriitorului italian la ora *Hoțului în casă*, și cu atât mai puțin prin textul încă necunoscut al lui Platonov. Iar dacă la Cehov, deși în *Livada cu vișini*, de exemplu, sau în *Unchiul Vania*, tot de bani, de vânzări-cumpărări și de mutări e vorba, personajele evită în diferite moduri (eventual și în cel poetic) obsesia « arginților », — la Svevo leitmotivul acestora e deadreptul copleșitor, atroce. Nimeni nu gîndește și nu glăsuiește în aceste « scene ale vieții burgheze » — ale unei specifice burghezii triestiene, la cumpăna dintre secolele XIX și XX, încă sub dominația habsburgică — decât în termeni, să le zicem, comerciali, de operațiune bancară sau de « gheșeft » : franci, polițe, faliment, concurență, zestre, bijuterii, afaceri, șanse sau neșanse de a da o lovitură, și pe urmă, din nou : franci, polițe, faliment. (Pînă și relațiile cu un copil de doisprezece ani se stabilesc tot la nivel de tranzacție, un cadou sub formă de ceas cu lanț de aur.)

Dar valoarea piesei — și în general a teatrului svevian — nu rezidă doar în « morala » pe care însuși autorul o desprinde, în conformitate cu codul negustorilor, al camerei de comerț parcă, în finaluri relativ spectaculoase, ci, mai ales, în obiectivitatea cu care își privește și își interpretează, analizîndu-l, propriul mediu burghez, suprasaturat pînă și în conversațiile și gesturile cele mai banale, mai convenționale, de ideea fixă a profitului calculat în bani. În acest sens, se poate repeta și în legătură cu Svevo, dramaturgul, raționamentul construit în jurul « cazurilor » Balzac, Tolstoi, Lampedusa : « Oricare ar fi ideile lor personale, fie ele chiar reacționare, opera lor e cuprinsă în mișcarea reală a istoriei » (Aragon) și, ca atare, pe deplin vitală.

După cum vitală a rămas, mai ales, *Inferioritate*, în gustul tradiționalei farse atoce, dar cu o mișcare specific sveviană în situarea acțiunii și în desenarea unor caractere făcînd parte din același univers al afacerilor, al băncilor și tranzacțiilor, cu orizontul și sensibilitatea lor limitată, ușor alienată. Contrastul — ca să nu zicem conflictul — trece dincolo de simpla culoare temperamentală și intră pe teritoriul analizei psiho-sociale. Consumîndu-se într-un singur act, povestirea găsește totuși răgazul unor abile schimbări succesive de registru, ca și gravări în efigii viguroase a figurii Servitorului și a Stăpînului, surprinși, aceștia, într-un raport care ne amintește, oricît de mediat, că Italo Svevo e și autorul parabolii *Tribul* expresie a viziunii sale din tinerețe (1897) a unei societăți presocialiste.

ITALO SVEVO

TRIBUL

1

Tribul se opri. Dăduse în mijlocul deșertului de un tărîm întins și bogat în apă, în pajiști și arbori și, fără să-și dea seama, fără ca cineva să facă propunerea, în loc să adate ca în una din obișnuitele lor opriri fugare, înfipse rădăcini în raiul acela, fusese înhățat de pămînt și nu mai izbutise să se desprindă de el. Părea să fi ajuns la acea treaptă superioară de evoluție care exclude viața nomadă; se odihnea după marșul de secole. Corturile se preschimbară cu încetul în case: fiecă membru al tribului deveni proprietar.

Trecură anii. Alî, un războinic neobosit, refractar la viața cea nouă, își înșeue calul și străbătu la galop, de la un capăt la altul, ceea ce se încăpățîna să numească tabără, strigînd:

— Eu plec mai departe, urmați-mă.

— Dar cine o să ne care după noi, scumpul nostru pămînt? — întrebă cei mai mulți.

Abia atunci avură cu toții conștiința că sunt legați pentru totdeauna de bucata aceea de pămînt, și Alî pleacă singur.

2

Bătrînul Husein fu chemat să hotărască o pricină iscată între doi proprietari de pămînturi vecine. Problema era foarte complexă. Unul din cei doi spunea că i se cuvine o parte din recolta celuiilalt, deoarece muncise la ea din greșeală; vîna putea să fie a celuiilalt, care nu se pricepuse să întîpărească pe ogor semnele propriului său drept.

Husein cugetă îndelung, apoi zise:

— Am să cercetez legile tribului.

A doua zi, în Sfatul bătrînilor, fu nevoit să arate că legea nu prevedea un asemenea caz. Era pentru prima oară cînd un cultivator cerea dreptate, pentru că înainte nu fuseseră cultivatori.

Bătrînii se îndreptară spre piața adunărilor publice și convocară întreg tribul:

— Noi nu ne pricepem să facem dreptate; dacă cineva știe să ne-o arate, să vorbească deschis.

Toți tăcură. Întregul trib nu se pricepuse să dezlege dificila problemă.

3

Atunci, Husein vorbi:

— Fraților ! Tribul nostru are de toate, în afară de legi ! Ca să mă apropiu cât mai mult, în cazul acesta anume, de dreptatea pe care n-o cunosc, hotărâsc ca recolta, care a dat loc cerței, să fie împărțită în părți egale între cei doi pricinași. Pentru ca pe viitor judecătorii noștri să poată înlătura chiar și mica nedreptate săvârșită de noi astăzi, tribul să trimită pe un membru al său să studieze organizarea popoarelor care trăiesc de veacuri în orînduirea pe care noi o cunoaștem doar de cîțiva ani. Aceste popoare au de bună seamă legi care să prevadă drepturile celor care muncesc și ale celor ce stăpînesc.

Toți își dădură consimțămîntul. Înțeleseseră că tribul trebuie să și creeze propria justiție.

Husein mai adresă pricinașilor următoarele cuvinte generoase:

— Unul din voi doi a fost astăzi trădat de tribul care-i datora dreptate exactă. Să nu vă pară rău ! Poate că pricina voastră are să fie amintită cu recunoștință de urmași.

4

Ahmed plecă. Bătrînii îl aleseră ca delegat al tribului, în unanimitate. Era foarte tînăr dar, pentru vîrsta lui, surprinzător de activ și de înțelept. Profeții (în trib mai erau încă) ziceau că era sortit să sporească bunăstarea și gloria tribului iar bătrînii, din respect pentru profeți, acționară așa încît profeția să se îplinească.

Ahmed plecă. Pe deplin conștient de însemnătatea misiunii ce i se încredințase, cînd se așternu singur la drum, își repetă sieși jurămîntul făcut cu puțin înainte bătrînilor: « Patria mea, eu îți voi aduce dreptatea ».

Ajuns în Europa, studie ani îndelungați, încît despre el se zicea: Ahmed studiază cît un trib întreg.

5

Cînd, după o atît de lungă absență, se întoarse în patrie, fără să coboare încă de pe cal, trecînd pe străzile micului oraș, își dădu imediat seama că înfățișarea și condițiile tribului se schimbaseră foarte. Nu rămase mirat. Era prea firesc să fie așa. Legea economică nu-și pierdea vlaga nici măcar în mijlocul deșertului ; iar micile, curatele căsuțe, care înlocuiseră la început corturile, dispăruseră pentru a face loc unor palate somptuoase și unor colibe mizere. Treceau oameni pe jumătate goi și alții înveșmîntați în stofe prețioase.

Ahmed se îndreptă în șa ca să privească pînă departe. Nu ! Coșul de fabrică nu ajunsese încă acolo.

— Am sosit la timp ca să-l import eu —, se gîndi Ahmed.

Bătrînii se adunară pentru a primi comunicările lui Ahmed.

Dar prima adunare nu fu decît o lecție de justiție practică, pe care Ahmed o împărtăși compatrioților săi. El își găseise bunurile ocupate de alții. Nu cumva fusese trimis de acolo pentru a putea fi prădat în liniște ?

Bătrînii recunoscură justetea observației și hotărîră să-i dea lui Ahmed atîta aur cît ar fi putut să dobîndească din vînzarea pămînturilor sale.

Lui Ahmed însă nu-i era de ajuns.

— Și cum voi fi retribuit pentru tot timpul pe care l-am închinat exclusiv binelui obștesc, al tribului ? Astăzi, eu mi-aș fi sporit cu mult averea: aș stăpîni alte terenuri și palate dacă, în perioada în care proprietatea se forma la voi, n-aș

fi fost absent. Pretind ca sumei ce mi-a fost vărsată ca despăgubire, să se adauge dobânzile dobânzilor pe baza unui calcul pe care am să vi-l deslușesc chiar eu. Bătrînii încuviințară.

6

Dar moșneagul Husein se ridică pentru a-și mărturisi o părere cu totul deosebită: — Calculul tău noi îl cunoaștem, din nefericire. Află, Ahmed, că tribul nu mai este acela pe care l-ai lăsat tu. Tare mi-e teamă că depasarea ta a fost inutilă pentru noi, acum avem la legi cu duimul. N-am putut aștepta întoarcerea ta pentru a le alcătui, și au fost făcute potrivit cu nevoile ce ni se păreau mai urgente și urmînd adevăruri ce ni se păreau firești. S-ar fi zis că asemenea legi ar fi trebuit să ne aducă fericirea, în schimb, tribul de eroi, pe care l-ai lăsat tu, s-a transformat într-o îngrămădire de sclavi netrebniți și de stăpîni silnici. Oh, ferice de Ali, care n-a vrut să se oprească aici cu noi, să cultive pămîntul acesta trădător ! Află că eu nu dorm noaptea întreagă de remușcare că am sfătuit tribul să părăsească viața nomadă. Am vrut să aștept întoarcerea ta, pentru a lua o hotărîre care să ne scoată din starea aceasta. Dacă tu ai fi capabil să ne povestești despre un popor care, scăpînd de viața nomadă, a știut să trăiască mai fericit decît noi, atunci îți voi număra pîna la una dobânzile dobânzilor tale. Altminteri, nu vei primi nimic, iar noi, cel puțin așa sper, ne vom întoarce la viața nomadă.

Ahmed ceru o zi de cugetare. Lucrul era prea important pentru ca să poată fi rezolvat cît ai bate din palme: dobânzile dobânzilor capitalului său trebuiau să producă o sumă ridicată.

7

Citi legile tribului și găsi în embrion tot ceea ce exista în statele moderne mai perfecționate. Ar fi putut să corecteze ici și colo și să le completeze. Simțea o mare poftă să-și arate învățătura, ticluind legi noi pe care tribul nu le cunoștea, fiindcă starea sa economică, încă rudimentară, nu le cerea. Dar el nu era prost și nu voi să se expună deriderii celorlalți.

Bătrînul Husein îi impunea mult respect. Acesta, care în trecut fusese bărbatul cel mai eroic și mai inimos al tribului, era acum cel mai perspicace, cel mai ascuțit la minte. Legile acelea, care desigur erau opera lui, se dovedeau a fi clare, simple. Concepute pentru a reglementa conflicte întîmplute sub ochii înșiși ai legiuitorului, nu cuprindeau nici o contradicție. Un spirit superior și simplu precisase pentru diferitele cazuri asemănările și deosebirile.

De aceea, Ahmed nu crezu de cuviință să mintă pentru a-și salva banii. Trebuia să spună adevărul ; dar adevărul — sau cel pe care-l socotea el ca atare — nu putea să-l satisfacă pe Husein.

Petrecu noaptea fără să adoarmă. Către dimineață îl străfulgeră o idee : « Poate că am să izbutesc să-mi salvez banii și să pun cu ei temelile unei fabrici ».

8

A doua zi, de față cu toți bătrînii, începu să arate că istoria tribului nu era altceva decît istoria omenirii. Înainte, nomad fiind, tribul constituia un singur individ care lupta pentru viață ; acum, în plin progres, fiecare membru al tribului devenise un luptător pe contul său. Cei mai tari biruiau și-i subjugau pe cei mai slabi. Și era bine să fie așa. Husein nu se dovedea demn de locul său, deplîngînd soarta învingătorilor. Fiecare membru de vază va fi un adevărat triumfător și întreaga rasă va deveni mai puternică și va rezista mai ușor la confruntarea cu celelalte popoare în conflictul economic. — Drumul pe care vă aflați e cel bun și orice alt drum

trebuie să vă fie oprit. Legile noastre nu sunt încă perfecte și eu vreau să vă ajut să le faceți mai sigure, dar nu să le schimbați. Zadarnic Husein ar vrea să vă întoarcă iar la viața nomadă; nimeni nu l-ar urma.

— Altceva nu ne-ai adus? — întrebă Husein cu tristețe. — Nefericirea atîtora dintre noi e, așadar, fără scăpare, irevocabilă?

9

— Vă mai aduc ceva! — zise istețul Ahmed. — Vă aduc speranța. În trib, luptele vor dăinui încă multe veacuri. Tribul se află abia la începutul luptei, care va deveni tot mai aspră. O parte din semenii voștri, fără vină, va fi osîndită să-și petreacă o jumătate din zi în locuri otrăvite, să muncească astfel încît să-și piardă sănătatea, mintea, sufletul. Vor deveni niște brute, disprețuiți și jalnici. Pentru ei nu vor exista cîntecele poezilor voștri, și nici jocul de idei al filozofilor voștri. Vor fi lipsiți de orice cultură care să nu fie una puerilă, și nici nu se vor putea îmbrăca și hrăni ca oamenii. Nefericirea actuală a săracilor voștri, siliți să vă lucreze pămînturile, este fericire și bogăție față de soarta urmașilor lor. Dar abia atunci tribul se va fi ridicat la înălțimea timpurilor. De acolo numai — deci peste multe veacuri — se va vedea mijind o nouă eră. Omul, călit de atîtea nenorocire, va aspira la o nouă ordine a lucrurilor. Dezmoștenirii, legați între ei de fabrici — pacostea lor! —, se vor uni și, plini de speranță, vor vedea cum îi întîmpină noile timpuri și se vor pregăti pentru ele. Apoi, o dată cu noile timpuri, pîinea, fericirea și munca vor fi ale tuturor.

— Aceste timpuri noi, le știi tu prevedea în amănunte, în legi? — întrebă Husein nerăbdător.

10

— Am călătorit mult — răspunse Ahmed — dar n-am găsit pînă acum nici o țară care să fi ajuns la o atît de înaltă organizare. Pot să vă spun doar atît: în viitorul acela îndepărtat, pămîntul va fi al tribului și toți oamenii zdraveni vor trebui să-l lucreze. Roadele vor fi ale tuturor. Nu va înceta lupta, pentru că acolo unde e viață e luptă, dar lupta nu va mai avea drept scop dobîndirea pîinii de toate zilele. Așa va fi dreptatea cum e astăzi aerul. Cel biruitor în luptă nu va avea altă mulțumire decît aceea de a fi servit tribul.

— Și va trebui să așteptăm atît de mult pentru a atinge fericirea? — strigă Husein cu voce tunătoare. — Ți-ai cîștigat pe drept dobînzile dobînzilor tale — adăugă, adresîndu-se lui Ahmed. — Află că tribul vrea să înceapă cu sfîrșitul.

Ahmed se felicită în gînd că fusese atît de abil și își încasă banii. Îi numără și cugetă că erau destui pentru a întemeia o fabrică, obiectul visurilor sale, și chiar în inima tribului care-l plătea cu convingerea că scăpase de fabrică.

11

Un european, obosit de nenorocirile propriei sale țări, bătu într-o bună zi la ușa lui Husein și ceru să fie primit în tribul acela fericit.

— Imposibil! — zise Husein. — Am experimentat că organizarea noastră nu face pentru voi europenii.

Jignit, europeanul observă: — N-am fost oare noi cei care am ticluit legile voastre?

— Le-ați ticluit, dar nu sînteți în stare să le înțelegeți și nici să le trăiți. Am fost nevoiți să alungăm dintre noi chiar și un arab, un oarecare Ahmed, care a avut ghinionul să fie educat de voi.

Triest, octombrie 1897

În românește de FLORIAN POTRA

ITALO SVEVO

INFERIORITATE

piesă într-un act

PERSONAJELE :

ALFREDO PICCHI ● GIOVANNI, servitorul lui ● Conte ALBERIGHI ● Baronul SQUATTI

Cameră bogat mobilată în vila lui Alfredo Picchi. Două uși în fund. Cea din dreapta reprezintă ieșirea ; cealaltă este ușa dormitorului lui Alfredo. În dreapta spectatorului se află ușa camerei lui Giovanni. Masă în mijloc și diverse sofale și scaune. Pe masă o cardfă cu apă și pahare. Este trecut de miezul nopții.

SCENA ÎNTÎIA

GIOVANNI, un bărbat voinic de vreo 30 de ani, întins pe o sofă, doarme. Sună clopoțelul de la intrare. GIOVANNI, trezit, se scoală prost dispus.

GIOVANNI: Drace ! Douăsprezece trecute. (Se duce să deschidă).

SCENA A DOUA

Intră baronul SQUATTI și contele ALBERIGHI. Amândoi în frac și pardesiu. Primul, de vreo 40 de ani, bondoc și pîntecos, pare cam amețit de băutură, cel de al doilea, de vreo 25 de ani, sportsman agil și puternic.

GIOVANNI (cu surprindere atenuată de respect): Dumneavoastră, domnilor? Stăpînul meu . . .

ALBERIGHI: Știm, știm, nu-i acasă. Am stat cu el pînă adineauri. La tine am venit în vizită. Nu ne poștești cel puțin să ședem?

(Se trîntește pe sofaua cea mai apropiată, în timp ce Giovanni îl invită pe baronul Squatti să ia loc pe alta).

SQUATTI (rîzînd): Nu ne dai nimic de băut?

ALBERIGHI: Termină. Ai băut destul.

SQUATTI: Dar de ce? Să vedem ce bea Alfredo la el acasă.

GIOVANNI (*reținut*): Sînt sigur că domnul Picchi n-ar avea nimic împotrivă să vă ofer — dacă e pe placul dumneavoastră — un anume lichior pe care el îl preferă. Franțuzesc . . . cred. Foarte bun, știți.

SQUATTI (*vesel și surîzător*): Bine gîndit, bine grăit. Ia să vedem, așadar, acest lichior preferat pe care tu pari să-l cunoști atît de bine.

GIOVANNI (*serios*): Stăpînul meu îmi permite adesea să iau din el.
(*lese pe ușa din fund, din stînga spectatorului*).

SCENA A TREIA

SQUATTI și ALBERIGHI

SQUATTI: Tare mă tem că ai să pierzi pariul.

ALBERIGHI: O să-mi dau toată osteneala să-l cîștig. Ai văzut? Lașul ! S-a făcut palid cînd i l-am propus. Păcat că nu ne-am gîndit imediat. Aș fi putut să-l atac pe scările hotelului. N-ar fi strigat. Trebuie să fie dintr-acea care-și pierde glasul.

(*Nerăbdător*) Și-acum, cu veșnica ta sete, mă faci să pierd timpul.

SQUATTI: Deșteptule ! Așa e, voi, deșteptii, sînteți întotdeauna . . . prea puțini deștepți. Dacă beau eu, am să-l fac și pe el să bea, cumva. Asta-i calea cea mai ușoară ca să-ți atingi scopul.

SCENA A PATRA

GIOVANNI și CEI DINAINTE

GIOVANNI (*aduce pe o tavă o sticlă și două pîhărele*): Sînteți serviți !

SQUATTI (*umplînd imediat un pîhărel*): Oh ! să vedem ! (*Sorbind lichiorul*) Nu-i rău de loc ! Cui l-a plătit, să nu-i pară rău după bani ! (*Își toarnă încă un pîhărel*) Înviorează cele mai adormite simțuri. (*Cu invidie nevinovată*) Canalia de Alfredo ! Și eu care credeam că nu știe să trăiască.

GIOVANNI (*surîzînd cu bunăvoință și turnîndu-i lui Alberighi*) Delicios, nu? Eu vin din ținutul cu cele mai multe alambicuri din Italia, dar o licoare ca asta, atît de parfumată, ușoară, n-am gustat în viața mea.

ALBERIGHI: Și pîhărelul tău?

GIOVANNI: Nu ! Nu pot lua din lichiorul ăsta decît atunci cînd îmi dă stăpînul meu.

ALBERIGHI: Atunci ai să-l bei pe-al meu.

GIOVANNI (*ezită, apoi acceptă*): Nu cred că pot refuza. În sănătatea dumneavoastră ! (*Bea*)

ALBERIGHI (*vrea să-i mai toarne*): Ăsta era pîhărelul meu ! Acum bea-l pe-al tău !

GIOVANNI (*hotărît*): Nu ! Mulțumesc ! Vă rog să nu insistați !

ALBERIGHI (*îl privește cu îndoială, apoi cedează*): Bine ! (*Pune sticla jos*) Cred că e mai bine ca târgul pe care vreau să ți-l propun să fie făcut cu mintea limpede. Am pus pariu cu stăpînul tău . . . Îl iubești mult pe stăpînul tău ?

GIOVANNI (*un moment nehotărît*): Dacă-l iubesc ? Da . . . țin la el. Gîndiți-vă și dumneavoastră ! Eram aproape un copil . . . da . . . un băiețandru cînd am venit să-l slujesc ; și iată că sînt cu el de opt ani.

ALBERIGHI : Adică îl iubești atît de mult încît să nu-ți pese deloc dacă el ar pierde un pariu ?

GIOVANNI (*ridicînd din umeri*): Nu ! Nu mi-ar păsa deloc ! Are atîția bani, că, la urma-urmei, nici lui nu i-ar păsa deloc.

ALBERIGHI : Atunci o să cădem de acord ușor. E vorba de ceva care o să ne facă să rîdem ani de zile.

GIOVANNI (*rizînd de pe-acum*): Dacă e vorba să rîdem, eu sînt gata. (*Făcînd pe nătîngul*) Eu am mai făcut odată să se ridă și în satul meu. Am luat parte la o șotie de toată frumusețea. (*Rizînd din toată inima la amintire*) Oho, grozavă ! Bătrînul Mari avea o casă. Era un zgîrciob nemaipomenit și toți știau că nu-și asigurase casa. Ca să rîdem, într-o seară, înșeles cu alții, m-am dus să-i dau de știre că-i arde casa. Era la o fermă, unde supraveghea treieratul, la cîțiva kilometri. Să-l fi văzut cum mai fugea ! (*Sufocîndu-se de rîs*) El, care era obișnuit să nu se miște decît cu trăsura lui ! Nu mi-a iertat-o niciodată ! Avea dreptate ! Și eu aș fi făcut la fel ! Cu atît mai virtos cu cît, după două zile, casa i-a luat foc de-adevăratalea ! (*Surpriză a lui Alberighi, în timp ce Giovanni continuă să rîdă*) De fapt, păcăliții am fost noi, căci cine și-ar fi închipuit că, ațîțat de gluma noastră, focul o s-o ia în serios ! (*Devenind serios*) Imaginați-vă că eu am avut necazuri pe urmă, fiindcă bătrînul Mari m-a învinuit, nici una, nici alta, că eu i-am aprins casa. Nevinovăția mea a fost imediat recunoscută, dar pînă în ziua de azi, în sat, se vorbește de un anume Burrini care pusese șotia la cale împreună cu mine. Eu nu cred, știți, dar totuși purtarea lui Burrini ăsta a fost foarte suspectă. A urmat o anchetă din care a ieșit basma curată, tocmai fiindcă au înșeles că n-ar fi avut nici un motiv să facă așa ceva. Nici eu nu cred, știți.

ALBERIGHI : Parcă spuneai că tu crezi !

GIOVANNI (*prudent*): Sînt lucruri pe care nu trebuie să le spui ! (*Cu putere*) Nu cred. Dar e ciudat că în fața casei în flăcări, eu însumi, cu propriile mele urechi, l-am auzit pe Burrini cum mormăia : « Ce glumă bună ! »

ALBERIGHI (*rizînd*): Eu nu vreau glume de-astea. E vorba de mai puțin, de mult mai puțin.

GIOVANNI : Atunci, spuneți-mi ce am de făcut.

SQUATTI (*turnîndu-și iar de băut*): E vorba să-l apuci de gît pe proprietarul acestui minunat lichior și . . . să-l sugrumi. (*Bea, în timp ce Giovanni îl privește fără să înțeleagă*)

ALBERIGHI: Nu-l lua în seamă (cu un gest expresiv)

SQUATTI: Glumesc. E vorba, într-adevăr, să-l apuci de gît, dar cu o anumită delicatețe avînd grijă să nu strîngi prea tare.

(Alberighi îl privește fix pe Giovanni pentru a-i ghici gîndul)

GIOVANNI: Să-l apuc de gît pe stăpînul meu? Eu, să-l apuc de gît pe stăpînul meu?

SQUATTI: Ți-e frică?

GIOVANNI (ridică din umeri) Frică? Aș vrea să-l văd pe ăla care ar avea curajul să-l apuce de gît pe stăpînul meu în prezența mea? (Agitat și furios) Mira-maș . . . (Apoi se potolește,) Oh, dar dumneavoastră glumiți.

ALBERIGHI: De fapt, e vorba de-o glumă (Giovanni răsuflă ușurat) Ca să punem la cale gluma asta am venit la tine. Ascultă ! Astă seară, la cină, am descoperit că în portofelul stăpînului tău erau douăzeci de mii de lire.

GIOVANNI (uimit): Douăzeci de mii de lire?

SQUATTI: O plăcere să le vezi ! O încurcătură ! Hîrtii de cinci și de zece lire la un loc cu bancnote de o mie.

GIOVANNI (ca mai sus): Oh, e foarte bogat ! Numai că mi se pare o mare nesăbuiță să umble cu atîția bani la el.

ALBERIGHI: Asta i-am spus și eu.

GIOVANNI: Ciudat că a lăsat să fie văzuți banii, el, atît de chibzuit.

SQUATTI: I-am scos portofelul din buzunar fără ca el să-și dea seama și am avut tot timpul să număr banii.

ALBERIGHI: Eram în compania unor gentilomi. . .

GIOVANNI: Gentilomi — gentilomi. . . dar douăzeci de mii de lire !

ALBERIGHI: Lasă asta ! Pe scurt, din vorbă în vorbă, am ajuns să-i spun că un om ca stăpînul tău, pe care toată lumea îl știe de fricos, n-ar trebui să țină atîția bani la el. El, care băuse destul vin ca să-i spună curaj, a susținut că ar fi în stare să-și păzească banii la fel de bine ca eu pe-ai mei. Și așa am ajuns la pariu.

GIOVANNI (rîzînd): Deci, dumneavoastră ați pariat că o să-i șterpeliți portofelul?

ALBERIGHI: Da ! În noaptea asta. Și am contat pe tine. . .

GIOVANNI (protestează): Îmi pare rău. Eu nu mă bag într-o poveste ca asta. Glume, da, dar nu dintr-acelea care sfîrșesc la pușcărie.

SQUATTI: Pușcărie? Tontule ! Cum crezi că ai să sfîrșești la pușcărie avînd de-a face cu noi?

ALBERIGHI: Taci ! Ascultă, Giovanni ! Nu-i așa că tu abia aștepti să încropești cinci mii de franci ca să-ți părăsești stăpînul și să-ți deschizi o cîrciumă în satul tău natal?

GIOVANNI: De unde știi?

ALBERIGHI: Mi-a spus stăpînul tău. Și mai știu că pînă acum ai trei mii cinci sute de franci și că socoteala se lasă așteptată.

GIOVANNI: Da ! Trei mii cinci sute ! Ba chiar, ceva mai mult.

ALBERIGHI (*cu un suris*): Să lăsăm fracțiile. Mai știu că stăpînul tău era mai generos cu tine altădată. Știind că abia aștepti să aduni sumulița asta ca să-l lași în plata domnului și să te însori cu verișoara ta, Maria, amină cum poate momentul în care te-ar pierde.

GIOVANNI (*lasă să se întrezărească amor propriu, lingușeală și părere de rău*): Da ! Ține mult la serviciile mele, iar eu am făcut rău că l-am lăsat să-mi afle intențiile. Niciodată omul nu este destul de atent la ce pălăvrăgește. Totuși, cîștig încă destul de bine. Altădată, cînd mă obliga să dorm îmbrăcat în camera de baie, ca să mă aibă imediat la îndemînă, îmi dădea zece lire. Acum, în schimb, îmi dă doar cinci.

ALBERIGHI (*rîzînd*): Astea sînt cîștigurile tale suplimentare?

GIOVANNI: Eh ! Nu trebuie să rîdeți ! El zice că suferă de nervi ! Eu, la început, rideam și mă gîndeam că e vorba de frică, de frică zdravănă de oameni și de stafii, de tot. Dar, în unele seri, sosește acasă fără nici un pic de frică. Vă asigur ! Eu, care aș dormi bucuros în fiecare seară în cămăruța aia, încerc să-l sperii. « Acuși vine furtuna ! E o noapte neagră ca iadul ! » Nici gînd ! Mi-e dat să mă duc la culcare fără cei cinci franci. Alteori, în schimb, afară e noapte cu lună, iar eu trebuie nu numai să dorm îmbrăcat în baie, ci și să zăvorăsc ușile și obloanele, controlat de el.

ALBERIGHI: Și cîți bani îți trebuie ca să lași slujba asta atît de bine retribuită ? Ca să te însori, adică, și să deschizi cîrciuma ?

GIOVANNI: Cel puțin cinci mii cinci sute de franci. Sper să fac rost de mai mulți, fiindcă o să vină clipa cînd grămăjoara o să fie destul de mare, și cînd o să pot să-mi impun voința în fața domnului Alfredo și să-i spun : « Ori îmi dați zece franci, ori nu mai dorm în baie. . . și încă îmbrăcat. »

ALBERIGHI: Pe scurt, una peste alta, îți mai trebuie două mii de franci și ești liber. Ei bine ! Eu ți-l dau, dacă tu, chiar în noaptea asta, îmi înmînezi portofelul stăpînului tău. Mîine te întorci în sat la tine și te însori cu vară-ta.

GIOVANNI (*cu gura căscată*): Domnia voastră glumește !

ALBERIGHI: Uite aici angajamentul meu scris. Cu creionul. Îți ajunge ?

GIOVANNI: Dacă domnia voastră vrea, avem și toc cu cerneală. Pentru mine ajunge creionul, ba chiar îmi ajunge doar cuvîntul domniei voastre. . . (*Priveste cu atenție intensă ce scrie Alberighi*)

ALBERIGHI: Poftim. (*Citește*) Bun pentru franci două mii de plătit contra înmînării portofelului domnului Alfredo Picchi conținînd douăzeci de mii de franci.

GIOVANNI (*privind extaziat foala de hirtie*): Simt că înnebunesc ! (*citește și recitește*) Și dacă domnul Picchi și-a cheltuit banii între timp ?

ALBERIGHI: Un zgîrciob ca el, cum să cheltuiască atîta, în plină noapte, pe drumul de la club spre casă ? Cel mult să lipsească ceva mărunțiș !

GIOVANNI: Dar dacă între timp a fost prădat de portofel cu bani cu tot?

SQUATTI (*ținându-se de burtă de rîs*): Nici de asta nu-i primejdie.

ALBERIGHI: Am aflat că stăpînul tău, îndată după pariul ăsta, s-a dus direct la telefon și a obținut protecția unui polițist, care să-l conducă pînă acasă. Eram gata-gata să renunț la pariu, cînd mi-a venit ideea să-ți cer ajutorul. Doar n-o să-l pună pe polițist să doarmă cu el.

GIOVANNI (*nehotărît*): Dar eu n-am de unde să știu cîți bani sînt în portofelul stăpînului meu. Nu pot deloc să garantez că sînt douăzeci de mii de franci acolo.

ALBERIGHI: Mie nu-mi trebuie nici atîtca.

GIOVANNI (*ca mai sus*): Și-atunci, de ce să scriem aici?

ALBERIGHI: Ai dreptate! Hai să ștergem! (*la bilețul de la Giovanni, șterge și i-l restituie*)

GIOVANNI (*se uită atent la bileț și-l pune la loc; după un timp*): Și cei douăzeci de mii de franci pe care trebuie să vi-i înmînez, adică optsprezece mii, căci două mii primesc eu. . .

ALBERIGHI: Acei bani vor fi restituiți în întregime proprietarului lor legitim. Ce dracu'! Altfel chiar că am putea sfîrși la pușcărie.

SQUATTI: Doar nu sîntem hoți.

ALBERIGHI: Îmi opresc, după cum am stabilit, suma pe care am pariat, și mîine dimineață îi restitui banii.

GIOVANNI (*curios și nehotărît*): Cît?

ALBERIGHI: Miza e de două mii de franci.

GIOVANNI (*surîzînd și prefăcîndu-se nemulțumit*): Așa că totul intră în buzunarul meu?

ALBERIGHI: Îți dai seama că pentru mine nu e o chestiune de bani.

GIOVANNI: Eh, știu! Și, pe urmă, doar eu fac totul. Nici pe mine nu m-ar interesa banii dacă n-ar fi mireașa mea la mijloc.

SQUATTI (*cu jumătate de glas*): Și cîrciuma.

GIOVANNI (*interzis*): Cîrciuma? Dar pe asta, și pe asta, o pun pe roate ca să am din ce trăi. Doar nu mă însor ca să plec apoi în lume să fac pe servitorul.

ALBERIGHI (*lui Squatti*): Nu-l lua în seamă. Nu înțelege nimic. Nu vrei să taci?

GIOVANNI (*către Squatti*): Acuma, cred și eu, banii înseamnă totul pentru mine. Cînd o să-i am și eu, atunci o să fie altă poveste. (*Lui Alberighi, hotărît*): Nu pot refuza propunerea dumeavoastră. O accept. Da! Zău, o accept. Și peste două-trei zile îmi las stăpînul și mă duc (*cîntînd*) în satul meu. Oh, iertați-mă!

ALBERIGHI: Te rog! Îmi face plăcere să te văd atît de vesel. Acum trebuie să cădem de acord asupra felului în care vei proceda.

GIOVANNI: Simplu! Cînd stăpînul meu o să adoarmă, și am să știu cînd, fiindcă sforăie de se cutremură casa. . .

ALBERIGHI: Așteaptă, pariul prevede cu totul altceva: portofelul nu trebuie nici smuls prin violență, nici sustras prin viclenie. El trebuie să-l predea, de

frică. Tu trebuie să-l apuci pe stăpînul tău de gît și, amenințîndu-l cu bătaia, trebuie să-l silești să-ți dea el portofelul.

GIOVANNI (*pălînd*): Asta vrei de la mine? Pînă acum n-ai spus-o.

ALBERIGHI: Acum era momentul să ți-o spun.

GIOVANNI: Așa ceva eu nu fac. Nu pot s-o fac. (*Abătut*)

ALBERIGHI (*perzîndu-și răbdarea*): Atunci nici nu ne-am văzut. Păcat de atîta osteneală ! (*Se ridică*)

GIOVANNI: Nu vă supărați, domnule conte ! Nu pot să fac asemenea lucru. Înțelegeți și dumneavoastră ! Îmi pare atît de rău. . . oh ! atît de rău ! Acești bani pe care domnia voastră mi-i oferea însemnau pentru mine bogăția, fericirea. . . (*Aproape plîgînd*) Asta e, niciodată n-am avut noroc !

SQUATTI: Ți-e frică?

GIOVANNI: Nu cred că se cheamă frică, asta. Aș face ceea ce-mi propune domnia voastră cu oricine. . . (*repetă, privindu-l pe Squatti*) cu oricine, dar nu cu stăpînul meu. Sînt de opt ani la el. . .

ALBERIGHI: Ascultă, Giovanni. Ți se pare prea mică recompensa?

GIOVANNI (*aproape speriat*): Nu ! Nu ! Nu-i vorba de asta!

ALBERIGHI: Dă-mi bilețelul.

GIOVANNI (*se execută în grabă*): Poftiți ! Poftiți !

ALBERIGHI: Așa ! În loc de două mii, să punem două mii cinci sute. (*Scrie*) E mai bine așa?

GIOVANNI: Două mii cinci sute. . . (*Șovăind*) Dar să-l apuc pe stăpîn de. . .

ALBERIGHI: Bine ! Hai să lăsăm deoparte gestul ăsta care văd că nu ți-e pe plac. Îți propun să faci treaba mai simplu. (*Scoate din buzunar un revolver*). Asta ajunge, sînt sigur. Ridici revolverul și strigi: « Portofelul sau trag ! » Știi să umbli cu arme de-aste!?

GIOVANNI (*privind revolverul cu încîntare*): Și încă cum ! Eu am făcut armata la cavalerie. Țasta e un Browning ! Clasa întîi! (*Ridică piedica*)

SQUATTI: Lasă piedica la locul ei !

GIOVANNI: În mîna mea, nu-i nici o primejdie. (*Pune piedica la loc.*) Bine ! (*Trece revolverul dintr-o mînă în alta, cîntăndu-l parcă.*) Cu ăsta cred că treaba e mai ușoară.

ALBERIGHI: Atunci, am încheiat tîrgul. Ai aici contravaloarea a două mii cinci sute de franci. Las două mii cinci sute cu toate că, așa, truda nu mai e aceeași. Sau vrei să-mi faci cadou cinci sute de franci?

GIOVANNI (*rîzînd din inimă și băgînd biletul în buzunar cu oarecare grabă*): Cînd săracul dă bogatului, dracul crapă de ris. O să fac așa ! Să zicem că stăpînul ar fi acolo, lîngă ușă. Eu ridic revolverul (*execută*) și zic: « Domnule stăpîn ! Dați-mi portofelul ! »

ALBERIGHI: Ce stăpîn, ce domn ! Așa, aproape că te milogești. Parcă ai cere un picior în spate. Pînă una-alta, trebuie să-l tutuiești. Fii atent: « Dă-mi portofelul ! Scoate portofelul, canalie, sau trag ! »

GIOVANNI (*dînd înapoi*): Canalie? Trebuie să spun așa?

ALBERIGHI: Ești liber să alegi: canalie, ticălos, secătură sau altă expresie asemănătoare.

GIOVANNI (*îl imită*): Dă-mi portofelul, canalie (*cu greutate*) scoate portofelul, canalie. (*Ca mai sus*) Sau trag !

ALBERIGHI: Încă nu-i bine ! Aruncă-te mai mult înainte, ca și cum ai vrea să sari la el. Așa ! Revolverul trebuie să fie îndreptat spre ochii lui, ca să știe și să vadă că, dacă lovitura pleacă, el va fi nimerit. Așa ! Acum pleacă din nou din poziția de drept și încearcă să prinzi imediat comportarea trebuincioasă, cît se poate de amenințătoare.

GIOVANNI (*reia ceva mai bine*): Dă-mi portofelul, scoate portofelul sau trag !

ALBERIGHI (*nu prea mulțumit*): Trebuie să ne mulțumim cu atît. Poate pentru Alfredo o să fie de ajuns. Dacă mă ameninți pe mine așa, îți sar în spate.

GIOVANNI (*jignit*): Oh, nu fiți prea sigur, domnule conte. Cînd o fac în serios, îmi iese mai bine. Eu nu prea pot să mă prefac.

ALBERIGHI: Dar aici nu trebuie s-o faci în serios, trebuie tocmai să te prefaci — cum să spun — în serios.

GIOVANNI: Dar dacă, totuși, stăpînul opune rezistență?

ALBERIGHI: Atunci nu mai e altă soluție: trebuie să-l apuci de gît.

GIOVANNI (*gînditor*): Asta mi-ar fi foarte greu.

ALBERIGHI: Atunci fă așa încît amenințarea cu revolverul să fie eficace. Atît e de ajuns (*cu o subită inspirație*): Uite ! (*ia revolverul și-l amenință pe Squatti*): Scoate portofelul, imbecil ce ești?

SQUATTI (*însălmîntat, își pune o mîină în fața ochilor*): Alberighi ! Termină ! Lasă gluma !

ALBERIGHI (*aproape repezindu-se la el, foarte amenințător, urlă*): Ce glumă ? M-am săturat de nutra ta. Scoate portofelul ! Repede ! Trag, să știi !

GIOVANNI (*speriat*): Fiți atent ! Cred că n-am pus la loc piedica.

SQUATTI: Ești nebun. Poftim portofelul ! Dă revolverul la o parte.

ALBERIGHI (*dintr-o dată foarte calm*): Ia-ți portofelul ! Doar n-am pariat să-l iau tuturor prietenilor. (*Lui Giovanni*) Vezi ? Am obținut ce-am vrut, deși Squatti nu putea să se îndoiască de intențiile mele în ceea ce-l privește.

SQUATTI (*revenindu-și*): Dacă și astea mai sînt glume ! (*Înfuriat la culme, astfel încît se înecă*). Ești un nebun periculos. Eu plec. (*Se îndreaptă spre ieșire*)

ALBERIGHI: Ei, Squatti ! Nu înțelegi că trebuia să-i dau un exemplu lui Giovanni ?

SQUATTI: Puteai să mă previi cel puțin. . . Cu revolverul ăsta care poate să se descarce !

ALBERIGHI: Lecția și-ar fi pierdut orice efect. Hai ! Rămii !

GIOVANNI (*întîi admirativ*): Bravissimo ! (*Apoi gînditor*) Eu, însă, am înțeles că dacă fac așa ceva, stăpînul n-o să mă poată ierta niciodată. Nu vedeți că nici prietenului dumneavoastră nu-i trece supărarea ?

ALBERIGHI (*lui Squatti*): Vezi ce faci ?

SQUATTI: Da ! Dar diferența e că eu n-am pariat. Chiar așa ! Am pariat eu cu cineva ? Așa că. . . *(Se întoarce la masă și-și toarnă un păhărel)*

ALBERIGHI: Ești un dobitoc ! Pariurile și glumele sînt întotdeauna iertate, între gentilomi. Și pe urmă, ce-ți pasă ție, Giovanni ? Odată ce ai banii, stăpînul tău nu-ți mai e stăpîn și pleci !

GIOVANNI: Da, dar stăpînul meu are în păstrare și toate economiile mele.

ALBERIGHI: Acelea îți aparțin. Sau, mai bine, să facem așa : în clipa în care mi-ai înmînat portofelul, eu mă duc la Alfredo și obțin de la el permisiunea de a opri suma care îți revine.

GIOVANNI: Dar o să-și dea permisiunea ?

ALBERIGHI: Te îndoiiești că va refuza să suporte toate urmările pariului ? Ce respect mai e și ăsta față de stăpînul tău ?

GIOVANNI: Stăpînul meu e o persoană cît se poate de respectabilă, dar cînd îi căsună pe cineva. . .

ALBERIGHI: În sfîrșit, îmi asum eu toată răspunderea. N-o să am eu banii lui odată cu portofelul ? *(Rupe o altă foaie de hîrtie și scrie; apoi i-o dă lui Giovanni)* Uite alt bilet.

GIOVANNI *(citește)* : Mă angajez, de asemenea, să rețin din banii domnului Alfredo Picchi suma datorată de el lui Giovanni. *(După o clipă de ezitare)* N-ați vrea să indicați și suma ? Trei mii șase sute cincizeci și două de lire.

ALBERIGHI *(pierzîndu-și răbdarea)* : Oh, cît despre sumă cred că ar fi într-adevăr de prisos. Te temi că o să te trag eu pe sfoară ?

GIOVANNI *(după o ușoară ezitare, privește temător spre Alberighi și se resemnează)* : Eh, fie ! *(Bagă biletul în buzunar și cu acest prilej îl recitește pe celălalt)*.

ALBERIGHI Important este ca tu să știi să-ți joci rolul. Vrei să mai repetăm o dată ? Dacă vrei, o să-ți arăt cum reușesc să obțin și a doua oară portofelul bunului meu prieten.

SQUATTI *(protestează)* : Nu, te rog.

GIOVANNI: Nu-i nevoie ! Știi perfect ce trebuie să fac. Nu-i greu deloc să faci pe borfașul. Dacă n-ar fi decît asta ! Dar, iertați-mă, de ce ați avut nevoie de mine ? De ce n-ați făcut treaba singur, din moment ce știți s-o faceți atît de bine ?

ALBERIGHI *(șovăielnic)* : Da, dar în focul pariului m-am exclus pe mine dintr-o asemenea ispravă.

SQUATTI: Ba chiar, dacă mă gîndesc bine, stăpînul tău ar putea ghici că tu ai fost pus dinadins să-i umfli portofelul.

GIOVANNI: Dacă ar ști, totul ar fi mai simplu, căci greu e tocmai să-l avertizez că vreau portofelul. Restul e ușor.

ALBERIGHI: Eh, asta n-o poate ghici ! Desigur că, vîzîndu-se atacat, se va gîndi : « la te uită ! L-au pus pe Giovanni ! ». Noi o să ne așezăm la pîndă dincolo, în camera ta, și, în clipa cînd ai portofelul în mînă, tragi un foc de revolver, iar noi alergăm încoace.

GIOVANNI: Un foc de revolver? Dacă stăpînul n-o să moară de frică. . . !

ALBERIGHI: N-o să moară ! Pe urmă o să ridem cu toții.

GIOVANNI: Abia aștept. (Cu un oftat)

ALBERIGHI: Unde-i camera ta?

GIOVANNI (*încurcat*): Nu știu dacă e un loc pe potrivă domniilor voastre.

ALBERIGHI: *À la guerre comme à la guerre*. Vîno, Squatti.

SQUATTI (*din prag*): Ce cameră mică ! Nu puteai să ne oferi ceva mai bun? (*De afară se aude sunetul unui clopoșel*)

GIOVANNI (*foarte agitat*) O fi stăpînul? Oare de ce sună la ușă? Doar are cheie.

ALBERIGHI (*cu dispreț*): Sună fiindcă i-e frică să urce singur scările. (*Toți trei se apropie de fereastră și, de la o anumită distanță, privesc afară*)

SQUATTI: Doi polițai ! Și discută însuflețit cu Alfredo.

ALBERIGHI: Trebuie să discută despre organizarea forței publice.

SQUATTI: Ar fi grozav să povestesc mîine despre promenada asta a lui între cei doi frați Branca.

GIOVANNI: Mă iertați că v-o spun, dar n-ar fi frumos din partea dumneavoastră.

ALBERIGHI: Du-te și ia-ți în primire stăpînul, Giovanni, și să nu-ți fie frică.

Dacă Squatti pălăvrăgește mîine despre spaima trasă de stăpînul tău, o să povestesc și eu cu cîtă ușurință am reușit să-l fac pe el să-mi dea portofelul. (*Giovanni iese cu o luminare aprinsă în mînă*)

SQUATTI (*cu blindețe*): Rău faci că vorbești așa despre mine în fața mitocanului ăstuia.

ALBERIGHI: Tu ești de vină. Cu vorbele tale necugetate, la fiecare pas ameninți să-mi compromiți diplomația.

SQUATTI: Ce diplomație ! Pentru el e o chestiune de bani (*Apoi*) A uitat să pună la loc tava și paharele alea. Ce zici? Le luăm cu noi ca să ne ușurăm așteptarea?

ALBERIGHI: Ia-le. Ciudată uitare pentru un camerist. Urcă ! Vîno. (*les prin dreapta spectatorului*).

SCENA A CINCEA

ALFREDO PICCGI și GIOVANNI

ALFREDO (*om în jur de patruzeci de ani, bine hrănit, puțin buhăit, în frac*): Încuie ! (*Asistă cu atenție la încuierea ușii; își scoate pălăria și paltonul*) Ce bine e aici ! (*Răsufală ușurat*) Ascultă, Giovanni. În noaptea asta trebuie să-mi faci plăcerea să te culci pe sofaua din baie. Nu prea mă simt bine. Și ai să rămii treaz pînă adorm eu. Pentru orice eventualitate, încuie-ți camera. (*Giovanni execută*) Răsucește cheia de două ori. N-a fost nimeni pe-aici? (*Giovanni nu răspunde și-și face de lucru în jurul scaunelor*). Ei, răspunzi sau nu? A fost cineva pe-aici?

GIOVANNI: Sigur că nu ! De unde vreți vizite la ora asta?

ALFREDO: Eu nu vreau vizite. Chiar ! Cine să vină? Maria ta nu mai e în oraș.

GIOVANNI: Din păcate ! (*Pauză lungă în timpul căreia Alfredo se întinde gînditor pe sofa*)

ALFREDO (*ca și cum și-ar continua un gînd*): Pălăvrălesc prea mult. Mă las tîrît în discuții fără noimă și iată-mă acum neliniștit și nefericit. (Apoi) Ascultă, tu nu mă crezi prea curajos, nu?

GIOVANNI (*hotărît*): O, asta nu !

ALFREDO (*puțin jignit*): Ești foarte sigur. Se poate spune despre mine că nu caut gilceavă și că nu-mi plac bravadele. Dar că nu sînt curajos? Nervos, da. Singurătatea și întunericul mă neliniștesc. Dar că nu sînt curajos? Trebuia să mă fi văzut în seara asta. Voiau să mă dea gata doar cu niște amenințări.

GIOVANNI: Voiam să spun numai că, la noi, curajoșii sînt altfel alcătuiți.

ALFREDO: Lasă în pace satul, acolo trăiește o rasă cu totul diferită. Voi spargeți lemne și împlînzii fiare. . . E cu totul altceva. Trebuie să aveți curaj în fiecare zi. Noi, o dată pe an și chiar mai rar. Mie îmi lipsește doar antrenamentul. Am curaj, dar. . . nu simțeam de loc nevoia să fac pariuri.

GIOVANNI (*făcînd pe nătîngul*): Pariuri ?

ALFREDO: Îți povestesc eu mîine. Haidem ! Stinge lampa. (*Giovanni execută, Alfredo o ia înainte către ușa din fund, cu lumina în mîină. Giovanni scoate revolverul pe care-l ține ascuns. Alfredo a ajuns la ușă, pe care o deschide, cînd Giovanni se hotărîște*)

GIOVANNI: Domnule stăpîn !

ALFREDO: Ce vrei ?

GIOVANNI (*iși spune lecția*): Dă-mi portofelul, stăpîne, scoate portofelul sau trag !

ALFREDO (*lasă să cadă lumina și se sprijină de ușorul ușii. Îl privește pe Giovanni cu ochi stîni. Întuneric deplin*)

GIOVANNI (*repetă*): Portofelul, stăpîne, potofelul ! (*Alfredo cade la pămînt leșinat*):

Ei, drace ! Cădeți de parcă aș fi tras. (*Bagă revolverul în buzunarul de la spate al pantalonilor; reaprinde lampa și se duce să-l privească pe Alfredo*): Dumnezeuule!

E ca de ceară ! Ce-am făcut ? (*la apă și-l stropește pe Alfredo pe față*) Stăpîne !

Stăpînul meu ! Nu vedeți că nimeni nu vrea să vă facă rău ? Domnule Alfredo !

ALFREDO (*revenindu-și*): Ce s-a întîmplat ? (*Terorizat merge pînă la scaun și cade pe el fără putere*) Pleacă de-aici ! Pleacă imediat.

GIOVANNI: Dar, stăpîne ! Nu vedeți că sînt servitorul dumneavoastră prea credincios ? Cum puteți crede că aș vrea să vă fac vreun rău ? (*Căindu-se și cu blîndețe ridicolă*): Voiam portofelul dumneavoastră. . .

ALFREDO: Ia-l ! Ia-l ! Dar pleacă de-aici ! (*Pune portofelul pe masă și cade la loc, sfîrșit*)

GIOVANNI (*șovăind*): Dar nu vă fac nici un rău. Nu ameninț. Vă rog doar să-mi dați portofelul. (*Vrea să înșface portofelul, dar nu îndrăznește*)

ALFREDO: Dă-mi un pahar cu apă.

GIOVANNI: Imediat, stăpîne. Poftiți.

ALFREDO (*bea, privindu-l pieziș pe Giovanni*)

GIOVANNI: Vă simțiți mai bine acum ? Dacă-ți ști ce rău îmi pare că v-am speriat așa ! M-ați făcut să trag o spaimă. . . (*Aplecîndu-se asupra lui Alfredo, încearcă să vîre portofelul în buzunar fără a fi văzut*)

ALFREDO: Să ridici revolverul împotriva stăpînului tău. . . !

GIOVANNI (*făcînd pe năîngul, fiindcă ezită*): Care revolver?

ALFREDO: Și n-ai amenințat că tragi?

GIOVANNI (*încercînd să ridă*): Da, ziceam că trag, dar de unde era să iau revolverul?

ALFREDO: Nu aveai revolver? (*Se ridică, privește mîinile lui Giovanni, pe care acesta le ține sus, și îl caută prin cîteva buzunare. Răstindu-se la Giovanni*)! Dă-mi portofelul. Imediat, tîlharule. Vrei să mi-l dai? (*Îl înșfăcă de gît*)

GIOVANNI: Stăpîne, mă doare.

ALFREDO: Țsta-i respectul pe care mi-l porți? Nu mi-ai promis credință? Trădătorule !

GIOVANNI (*plîngăreț*): Aveți dreptate, stăpîne. Am făcut rău, Pofțiți portofelul. (*Îl dă*)

ALFREDO (*îl ia, îl bagă în buzunar și se înfierbîntă tot mai tare*): Și acum, afară de-aici. Te dau afară. Prefer singurătatea, tovărășiei tale. Cară-te.

GIOVANNI: Unde vreți să mă duc? La ora asta? Și, pe urmă, ce v-am făcut?

ALFREDO (*exasperat*): Mai și întrebă !

GIOVANNI: Aveam portofelul în mînă și vi l-am dat înapoi de bunăvoie.

ALFREDO (*triumfător*): De bunăvoie? Nu? Eu te-am silit ! Netrebnicule !

GIOVANNI (*cu ironie*): Păi da ! Netrebnic ! (*Apoi își revine*) Da ! Ce v-am făcut? Mă gîndeam că dumneavoastră n-o să vă pese să pierdeți pariul cu contele Alberighi. În schimb, peste cîteva zile, eu m-aș fi însurat cu Maria mea, binecuvîntîndu-l pe bunul meu stăpîn . . . (*Plîngăreț*) Dacă ați vrea să vă arătați mărinos cu mine și să-mi dați portofelul . . .

ALFREDO (*se repede la masă, deschide un sertar și scoate de acolo un revolver*): Mai și ameninzi? (*Țintește repede cu revolverul*) Cară-te, îți spun, sau trag !

GIOVANNI (*deloc speriat*): Oh ! Știu eu că n-ați trage asupra cuiva fără apărare.

ALFREDO (*pune revolverul pe masă*): Nu trag cît timp nu mi se face nimic. Dar să nu mai vorbim de portofel. Spre binele tău ! Te-ai lăsat cumpărat de Alberighi?

GIOVANNI (*ezitînd să accepte cuvîntul*): Cumpărat?

ALFREDO (*poruncitor*): Hai, spune !

GIOVANNI (*mereu plîngăreț*): Da, mi-a promis că-mi dă tot ce-mi trebuie. Chiar mîine aș fi putut să mă însor și să termin cu viața asta.

ALFREDO: Și totuși eu m-am purtat întotdeauna bine cu tine.

GIOVANNI: Dar viața asta nu e de mine. Domnia voastră doar știe cum mă așteaptă satul.

ALFREDO: Și cine te împiedică să pleci? (*Giovanni face un gest de descurajare*) Și apoi, nu eu te-am smuls cu sila de acolo. Tu ai venit la mine și ți-ai oferit serviciile.

GIOVANNI: Da, e adevărat.

ALFREDO: Cît ți-a dat Alberighi?

GIOVANNI: Mi-a promis două mii cinci sute de franci.

ALFREDO (*uimit*): Cu cinci sute mai mult decât miza pariului ! (*După o scurtă reflecție*) Da, ca să aibă plăcerea de a mă umili în fața tuturor. Și tu, servitor credincios, te-ai potrivit la jocul lui.

GIOVANNI: Două mii cinci sute de franci și cu cei trei mii șase sute cincizeci și doi pe care-iam deja, făceau tocmai suma care-mi trebuie, și ceva pe deasupra . . .

ALFREDO: De care bani vorbești?

GIOVANNI (*brusc agitat*): Despre cei pe care-i am la dumneavoastră în păstrare.

ALFREDO (*ride ironic*): De ăia vorbești . . . ! Dar să fie oare ai tăi?

GIOVANNI: I-am cîștigat cu sudoarea frunții în opt ani de serviciu plin de credință !

ALFREDO: Te înșeli. Nu sînt ai tăi. Uîți înțelegerea pe care am făcut-o. Numai opt sute de franci sînt ai tăi. Cît despre ceilalți, mai vorbim noi. O să-ți arăt înscrisul pe care l-ai semnat cînd ai intrat în slujba mea. Sumele pe care le notam ar fi fost ale tale doar dacă m-ai fi părăsit după un stagiul de opt ani de serviciu neîntrerupt și cu credință nestrămutată.

GIOVANNI: Dar cei opt ani aproape că au trecut.

ALFREDO: Și credința? Credința? (*strigînd*)

GIOVANNI: Dar banii ăștia sînt ai mei ! (*Se învîrtește prin cameră aproape ca și cum ar căuta ajutor*) Oh, stăpîne ! Ar fi o faptă urîță. Banii ăștia sînt ai mei și nu-mi aduc aminte de nici o înțelegere . . .

ALFREDO: Pui la îndoială cuvîntul meu? O să vezi tu mîine. Vreau să merg să mă culc. Aprinde lumînarea aia. Repede !

GIOVANNI (*alergînd să ia lumînarea care zace încă la pămînt*): Imediat, stăpîne, imediat. Dar nu plec pînă nu mă iertați. Sînt atît de nenorocit !

ALFREDO: Vrei să aprinzi odată lumînarea aia sau o fac singur?

GIOVANNI (*aprinde lumînarea cu o mîină tremurătoare și o pune pe masă*): Sînteți servit, stăpîne. Am greșit ! De unde era să știu că o să iasă așa? N-am noroc și pace.

ALFREDO (*se ridică și bagă revolverul în buzunat cu mare precauție*): Am obosit de atîta vorbărie. Culcă-te în camera ta. Eu am să mă încui la mine și mîine . . .

GIOVANNI (*foarte agitat*): Cum credeți că o să pot dormi cu gîndurile astea? Iertați-mă, domnule stăpîn.

ALFREDO (*se îndreaptă spre ieșire cu lumînarea în mîină*): Acum nu vreau să mai aud nimic.

GIOVANNI: Și contele Alberighi zicea că se face chezaș el că o să primesc banii pe care domnia voastră mi-i datorează.

ALFREDO: Atunci cere-i lui.

GIOVANNI: Mi-a dat și în scris. (*Caută nervos bilețul în buzunarul de la piept*) Uitați ! S-a și iscălit.

ALFREDO (*citește neglijent*): Mare scofală ! (*Surizînd*) Îți dai seama că Alberighi a făcut toate astea în speranța că o să cîștige pariul. Dacă nu-l cîștigă, puțin o să-i pese de tine.

GIOVANNI (*gînditor*): Nu-l cîștigă !

ALFREDO (*din nou minios*): Și mîine vedem noi și cine ți-a dat dreptul să lași pe alții să-ți garanteze pentru ceea ce-ți datorez eu.

GIOVANNI: N-am vrut să vă jignesc.

ALFREDO (*ridică din umeri*): Ce să mă jignești !? (*Pornește spre ușă*)

GIOVANNI (*lamentîndu-se*): Oh ! De unde să primesc un sfat?

ALFREDO: Trebuia să ceri sfaturi înainte.

GIOVANNI (*decis, se așează în fața ușii și-i așine calea lui Alfredo*): Nu mîine, ci în seara asta trebuie să capăt ce-i al meu. Iertați-mă, domnule stăpîn, dar, înțelegeți, acum îmi apăr viața.

ALFREDO: Obraznicule ! Vrei să mă lași să trec? (*Caută revolverul, dar Giovanni îl apucă de braț*)

GIOVANNI (*decis, dar încă respectuos*): Nu, domnule stăpîn, n-o să treceți ! (*Apoi, pe neașteptate, este cuprins de cea mai violentă furie*) Ba nu, vino încoace, vino încoace. (*Îl tirăște de braț pe Alfredo pînă la masă*) Șezi și ascultă-mă. Înainte de toate . . . da, uite . . . ia scoate portofelul !

ALFREDO (*speriat*): Ține ! Și acum, lasă-mă să plec !

GIOVANNI (*pune portofelul pe masă*): Vedeți că merge și fără revolver? Și acum vine partea frumoasă. Fiindcă eu am revolverul! (*Îl scoate și ridică piedica*) Acum am portofelul, dar trebuie să mă gîndesc și la banii mei. Cum pot fi sigur că mîine o să-i am?

ALFREDO (*se bilblie*): Îți promit.

GIOVANNI (*în plină furie*): Îmi promiți ! Și nu mi-ai mai promis o dată, de mai multe ori, aproape în fiecare zi, și pe urmă nu mi i-ai mai dat . . . ? canalie ! Voi ai să-mi furi banii pe care i-am cîștigat cu atîta trudă ! Canalie ! Jură că mîine o să-mi dai banii, banii mei. Jură !

ALFREDO (*terorizat*): Jur, jur !

GIOVANNI: Și pe ce juri, canalie? N-ai nimic sfînt pe care să juri. Și mîine o să zici iar ca adineauri. Banii mei ! Vreau imediat banii mei ! (*Țintește spre pieptul lui Alfredo și trage în aceeași clipă*)

ALFREDO: În portofel . . . în portofel (*Se prăbușește la pămînt*)

GIOVANNI (*iși revine cu greu. Apoi, în genunchi lîngă Alfredo*): V-am lovit? Stăpîne, stăpîne ! (*Cu voce coborîtă*) Stăpîne ! Vă rog, reveniți-vă ! Îmi dați banii și terminăm totul. (*Își vede propriile mîini pătate de sînge și pălește*) Ce-am făcut? (*Se aud bătăi în ușă și vocea lui Alberighi strigîndu-l pe Giovanni*) Stăpîne ! Stăpîne ! (*Cu imensă bucurie, văzîndu-l că se mișcă*) Oh ! trăiește !

ALFREDO (*bilblie cu ultimele horcăituri*) Poftim, poftim, portofelul . . . (*Moare*)

GIOVANNI (*privindu-l fix*): A murit. (*Aleargă prin cameră ; se întoarce la cadavru, îl apucă de un braț și vrea să-l tîrască spre fund*) Oh, la ce bun? (*Își mușcă mîinile de spaimă*) : Stăpîne ! Stăpîne ! (*Își ascunde fața în mîini și plînge cu hohote*).

SCENA A ȘASEA

ALBERIGHI și SQUATTI, în continuare închiși în cealaltă cameră, și GIOVANNI

ALBERIGHI: Dar ce naiba faceți acolo?

SQUATTI: Murim sufocați aici. Mi-e cald ! Mi-e cald !

ALBERIGHI: Alfredo ! Deschide ! Gata, ai pierdut pariul. Resemnează-te și hai să bem un păhărel împreună.

GIOVANNI: Pariul ! *(Își revine încet ; aleargă la masă și bagă portofelul în buzunar. Se îndreaptă spre ușă. Se răzgîndește, se întoarce și îmbracă paltonul lui Alfredo; își pune o pălărie pe cap. Încearcă să fugă, dar se întoarce din nou, rechemat de vocea lui Alberighi)*

ALBERIGHI: Vrei să ne ții închiși aici drept pedeapsă?

GIOVANNI *(după o ezitare, se duce lângă ușa camerei)*: Nu faceți zgomot ! Vă rog ! N-am încă portofelul. Noroc că stăpînul e dincolo și nu v-a auzit.

ALBERIGHI *(coborînd vocea)*: Dar focul de revolver?

GIOVANNI *(pentru o clipă interzis)*: Ah ! Focul de revolver ! L-a tras domnul Alfredo, făcînd exerciții. Acum a pus revolverul la loc și se întoarce îndată aici. Atunci îl înfrunt.

SQUATTI: Bine, dar fă-o mai repede, altfel îmi pierd răbdarea și încep să urlu. Eu n-am pariat cu nimeni și nu e drept . .

ALBERIGHI: Tu taci din gură, imbecilule !

GIOVANNI: Tăceți amîndoi ! Uite că vine stăpînul. Îl aud mișcîndu-se în camera lui. Tăceți ! *(Din nou pe punctul de a fugi, se oprește lângă cadavru. Îl aranjează cu pietate, dar nu i se pare de ajuns. Îl ia în brațe și îl așează pe o sofa. Îi sărută mîna, plîngînd.)* Voiam să te părăsesc și de-acum înainte o să fii cu mine, mereu, mereu. *(Fuge).*

În românește de ALICE GEORGESCU

Conștiința lui Svevo în conștiința criticii de azi

Pe cât de nedreaptă a fost conjurația indiferenței, care a întunecat faima lui Svevo până în preajma morții sale, pe atât de generos și energic a fost efortul de consacrare a lui printre marii creatori ai romanului din secolul nostru: în anii care s-au scurs de la «descoperirea» lui, aproape concomitentă, de către Montale (1925) și Crémieux (1926) și până la primul studiu de amploare, al lui Debenedetti (1945), cu intermezzo-ul omagial din «Solaria» (1929), critica a asigurat accesul lui Svevo în posteritate cu un bagaj exegetic neobișnuit de complex și matur pentru răstimpul atât de scurt în care a demarat. Prin criterii de analiză mergînd de la cele mai subiectiv-umorale, pînă la cele mai rigurose metodice, prin performanțele unor analize psihologice atât de meticuloase și subtile încît cu greu se mai pot concepe azi linii netrasate în topografia eului svevian, naratorul triestin s-ar putea înfățișa celui care îl studiază ca un cod pe deplin descifrat. Simptomatică este, de altfel înmulțirea compendiilor de istorie a exegezei sveviene (Maier, Cameroni și alții) tocmai din partea acelor critici care, aspirînd totuși la o prezentare inedită a scriitorului, intuiesc marea dificultate a delimitărilor față de locurile comune.

Dar cu toate riscurile tautologiei (pe care mulți nu reușesc să le evite), critica de azi gravitează mai neliniștită ca oricînd în jurul cazului Svevo. Contribuțiile majore nu sînt de așteptat, firește, de la un plus cantitativ de informații (căzînd în această tentație se încearcă, inevitabil, senzația sufocantă că «totul s-a spus»), cît de la noutatea metodelor adoptate: în această privință, discuțiile despre Svevo poartă timbrul comun al efervescenței teoretice în care critica de azi își plămădește noul chip.

În ce privește critica italiană, mai originală decît abordările «din interior» (lingvistice, stilistice, structuraliste), care își revendică doar în mică măsură o tradiție autentică, se arată cele sociologice, constituite pe o solidă bază tradițională, prin convergența istorismului romantic promovat de Fr. De Sanctis cu tezele lui Gramsci privind condiția și menirea socială a intelectualului. În ultimii ani, sociologia literară cunoaște în Italia o riguroasă reelaborare a principiilor ei teoretice și aplicative, în lumina cărora asistăm la un vast proces de reconsiderare a întregii ei tradiții literare (Recenta *Sinteză a istoriei literaturii italiene* (1975), a lui Alberto Aros Rosa, însoțită de o monumentală antologie comentată, se numără printre rezultatele cele mai evidente ale acestui proces).

Redeschiderea dosarului Svevo, sub aceste auspicii, se arată încă de pe acum fertilă, prin apariția unor studii de prim interes. Rețin bunăoară atenția două lucrări

apărute în același an (1974), care, deși se deosebesc net ca orientare, pornesc de la exigența comună de aprofundare a unor criterii formulate de critica sociologică — îndeosebi cea marxistă — pînă în prezent. Prima, semnată de A. Leone de Castris, poartă titlul *La coscienza di Svevo*, și face parte, împreună cu alte două studii despre Pirandello și D'Annunzio, din volumul *Il decadentismo italiano*; cealaltă, a lui Giuseppe Antonio Camerino, se intitulează *Svevo e la crisi della Mitteleuropa*.

De Castris își centrează dezbaterile despre Svevo pe aspectul apartenenței acestuia la curentul decadentismului — european și italian. Operația include însă, firește, rediscutarea prealabilă a fenomenului decadent în sine, iar în această privință, poziția lui se delimitează explicit în raport cu judecata global negativă prin care o parte din esteticienii marxiști — de la Plehanov la Lukacs — au caracterizat acest curent, subordonînd integral criteriilor ideologice și morale pe cel axiologic estetic. De Castris își extrage, dimpotrivă, argumentele pentru relevarea genialității lui Svevo, tocmai prin situarea lui în contextul decadentismului. Sensul titlului — *Conștiința lui Svevo* — ar fi cu totul banal dacă s-ar limita să reactualizeze pur și simplu (prin analogia fonică Zeno-Svevo, la îndemîna oricui, de altfel), mult discutata identitate dintre autor și personajele sale. În realitate, acea *conștiință*, atribuită ca determinant suprem scriitorului, reprezintă puterea lui de a interpreta, în rezonanțele ei cele mai acute, condiția esențială a propriei epoci. Conștiința lui Svevo, în magistrala ei dialectică — a denunțării prin auto-demolare — este luciditatea lui atodemitizantă, capacitatea lui de a reprezenta egoismul și abulia, indolența și minciuna, senilitatea și alienarea ca simptome ale unei maladii social-istorice, a cărei victimă se consideră, pe sine, întîi de toate.

Svevo, — conchide De Castris — pătrunde în mecanismul crizei societății burgheze europene de la începutul secolului, cu o clar-viziune care o depășește pe cea a contemporanilor săi. Prin refuzul oricărei iluzii reconfortante, al oricăror mitizări compensatoare (în acest sens se profilează opoziția netă față de alt reprezentant al decadentismului, D'Annunzio) concretizată în cele din urmă prin Marele refuz al scrisului — în plină maturitate creatoare — al scrisului ca mod de cunoaștere și igienă a spiritului, conștiința lui Svevo, tragică « conștiință fără funcție », scoate la lumină realitatea unei epoci « tot mai redusă la platitudinea economismului de către o clasă industrială care nu mai simte necesitatea mediațiilor ideologice », a unei societăți în care « pentru funcția intelectuală, cognitivă pare să nu mai existe decît un spațiu tautologic, privat, o dialectică aparentă, fie o integrare, fie o emarginare totală ». După opinia criticului, această nouă dimensiune a lui Svevo nu se poate profila decît din perspectiva prezentului, care vede delimitîndu-se tot mai precis criza relațiilor sociale și a formelor de conștiință în capitalismul contemporan, prin « masificarea progresivă și degradarea muncii intelectuale (. . .), [prin] epifania progresivă a socialului în ideologic, cu alte cuvinte caracterul specific productiv al muncii intelectuale, reificarea ei terminală și implicita ei alienare ».

Prin analiza *conștiinței* ca spațiu al convergenței dintre scriitor și societate, insistînd asupra reacției lui Svevo-intelectualul, față de criza propriei epoci, dincolo de mediațiile specific estetice, De Castris susține implicit posibilitatea abordării operei literare — fără riscuri de denaturări vulgarizante — și în ipostaza ei de document viu, nemijlocit, al realului.

Dacă în concepția lui De Castris, bazată pe înlăturarea verigilor intermediare, Svevo se constituie ca un adevărat judecător și profet al vremii sale, G.A.Camerino postulează în schimb intervenția factorului *cultural* ca mediație obligatorie între opera lui Svevo și condiționările ei sociale. El respinge ca atare imaginea unui Svevo asimilat în chip generic unei intelectualități burgheze europene, dependente

în mod nemijlocit de criza istorică a acestei pătri, începută la sfârșitul veacului trecut. După părerea lui, clasicele filiații: Svevo și post-naturalismul, Svevo și Proust, Svevo și Joyce, derivate din această premiză, sînt pur empirice și își dezvăluie inconsistența la prima confruntare sistematică.

Adevăratul climat determinant al operei lui Svevo este — după opinia criticului — cel al spiritualității mitteleuropene (dezvoltată între granițele imperiului Austro-ungar în descompunere). Familia autentică a scriitorului triestin se compune așadar din Kafka, Mann, Musil, Zweig, Broch, Roth, Freud. Pornind de la aceeași premiză, manifestarea componente ebraice — prezentă în majoritatea acestora — în sfera raporturilor social-economice (este vorba de aspectele contradictorii ale asimilării burgheziei ebraice de către burghezia autohtonă), este de asemenea analizată indirect, prin implicațiile ei culturale: antropologice, filosofice, psihanalitice.

Pornind de la aprofundarea unor principii socio-critice, în sensuri divergente și uneori chiar opuse, cei doi critici ai lui Svevo se întîlnesc totuși într-un anume punct: autorul *Conștiinței lui Zeno* îi interesează întîi de toate ca *martor* (direct, după opinia primului; indirect, după opinia celui alt) *al istoriei*; opera lui are, pe lîngă valorile intrinsec estetice, și valoarea documentului ca atare, ca arhivă prețioasă a unei epoci în toate componentele ei, de la cele mai concret-materiale pînă la cele ideologice și culturale, iar sarcina lor de exegeți vizează tocmai verificarea și confirmarea strictei lui autenticități. În cartea lui Camerino, fiecare concluzie din subtila analiză care se întreprinde revelă implicit prevalența acestui interes. De Castris, în schimb, își expune programatic punctul de vedere încă din prima fază a lucrării: « Această carte își propune să prezinte schema și unele structuri esențiale ale istoriei sociale a intelectualilor, cuprinsă între criza agrară și primul război mondial (1880—1914) ».

Noutatea și reușita demersului, la amîndoi exegeții, este accentuată nu numai de puterea convingătoare a argumentelor, ci și de faptul că izbutesc să înainteze, într-o anume măsură, « împotriva curentului »: ei au de contrarcarat, pe de o parte, tendința principală care se manifestă azi în critica sociologică, de a pune accentul, în dialectica literar-socială, pe factorul specific literar, pe modalitățile de sublimare, în universul autonom al operei, al germenilor ei social istorici. (Teoria lui Lukács asupra romanului sau structuralismul genetic al lui Goldmann își găsesc bunăoară doar o aplicabilitate marginală în expunerea celor doi; în schimb, lecția lui Gramsci despre importanța istoriei sociale a intelectualilor în cadrul istoriei literare a Italiei se face evident simțită).

Pe de altă parte, însăși opera lui Svevo se lasă anevoie descifrată ca document de epocă: e greu de conceput o deosebire mai mare decît aceea dintre modalitățile de reflectare ale clasicului roman istoric, sau realist, sau naturalist, și universul narativ al lui Svevo, cu eroii săi copleșiți de anonim, cu indifferența lor fundamentală față de oricare din problemele care depășesc stricta sferă a intereselor lor private. Argumentele celor doi critici converg în a demonstra că Svevo revendică autonomia și superioritatea intelectualului în raport cu forțele opresive și alienante ale societății burgheze, prin singura modalitate posibilă în contextul dat: a ignorării, a neparticipării, a tăcerii; orice altă alternativă — acceptarea dialogului, acțiunea, integrarea — se traduce inevitabil în capitulare morală, în compromis degradant.

Prezență în absență — se poate numi, cu o singură expresie, valoarea afirmativă, catarctică, ce răzbate din zonele dezolate ale negativismului svevian. Istoria cea mai autentică, prin refuzul istoriei.

Variantele portretului

Măruntul funcționar Alfonso Nitti prefigurează și compune, cu ceilalți asemeni protagoniști ai lui Svevo, o dinamică de suspecte sincope seriate; impulsul declanșator țîșnește și reapare printr-un soi de exasperare calculată, care agresează comoditățile bunului simț comun, dar provoacă, motivează, susține, reaprinde tocmai concretul de aparență oarecare: materia însăși de creștere, învăluită și ezitantă, a lent subțiații tragicomedii afective pe care o disimulează și o revelă. Pași înșelători, discontinuă rotire într-un același restrîns spațiu, mai curînd interior, căruia i-am putea spune și « de fermentație »; excrescențe și restrîngerii neașteptate, nefirești; brutale ciocniri cu zidurile solide ale ordinii lumești, dezastroase confruntări cu opacitatea și golul existenței. Din tangente avertizoare, dar și prin cumulări aparent anodine, iriază tulburător, mult dincolo de servituțiile epicii și de timpul lecturii, grave semnificații. . . O teribilă « nepotrivire » — între intenții și consecințe, între ceea ce pare, ceea ce este și ceea ce ar putea fi — incriminează, în opera lui Svevo, Mascarada-malaxor a existenței.

Umlă badinerie, ș-ar zice, care n-are, de fapt, alt scop decît a ne îngădui, în răstimpuri (ceea ce înseamnă prin cronofagia complice și inevitabilă a celei de a patra coordonate. . .) să întrezărim oblic, scurt, în și dincolo de mișcarea relativă, prin plasa rărită și pendulantă, adică, a relativului comun și domestic, adîncul tenebros, gura de flăcări, punctul negru absolut.

Ceea ce, în relație și în contrast cu marii romancieri cu care era contemporan și cu care, evident, se înrudește rămîne doar al lui Svevo, este noutatea investigației (de adîncime), desfășurată printr-o vastă explorare a amănuntului, localizat însă mai ales în zonele de penibilitate umană, în plin bruiaj al informului, al discordanțelor. Mai mult decît atît: sondînd intermitent, prin fisurile crustei comune, scriitorul interceptează șansele unei compoziții « în fals », de un rafinament singular, tocmai pentru că își întreține nepotrivirile, stridențele, stîngăciile aparent de rînd, pe unde incerte, impure: pe muchia cuțtelor oarecum tocite ale banalității, subtextualul moderat ironic captează scrupulos, abia filtrat, întreaga emisie de încă obscure pulsații a căror stranie conjugare își amplifică rezonanța, pentru receptorul știutor și selectiv, în marile acorduri ale marii arte.

Scrisul însuși, « scriitura », pare de o simplitate străină de performanțele stilistice ale ilustrei « familii de spirite » căreia autorul îi aparține.

Cît privește modestul erou al lui Svevo, neliniștitul care calcă în toate străchînile cotidianului, însetat de real și incapabil a-l asuma, un « om fără însușiri », mereu

în căutarea unui timp de curînd și din nou pierdut, acest diletant al existenței, căreia îi descoperă însă adevăratele ascunzături și prăpăstii, propune și un posibil portret de artist mereu tînăr pentru că mereu virtual, un veleitar, desigur, ceea ce înseamnă, uneori, și un artist potențial, chiar dacă pierdut. Ne-am putea întreba în ce fel scepticismul autorului față de propria operă, atît de anevoios receptată, sau, dimpotrivă, curajul de a revendica pentru excentricul său personaj, ratatul incomod și cam damblagiu, pătimaș pătimit al lecturii, noblețea unei deveniri secrete — au marcat caraghioasele riduri pe care Alfonso, mai tîrziu Emilio Brentani sau bătrînul adolescent Zeno Cosimi și le privesc cu destulă plictiseală. Sintem, oricum, departe de aspirația aristocratic negată a eroului lui Musil, prea puțin alinați de acea dulce chinuitoare reverie proustiană, lipsiți de orgolioasa vitalitate fantezistă, ascuțită și sarcastică a prietenului Joyce.

Ceea ce aflăm despre eroul acestei « prime vieți » a operei lui Svevo (adică, debutul: *Una vita*, 1892) va dobîndi, în volumele ulterioare, necesare extinderi, acumulări, stratificări, creșteri tensionale, efecte de pregnanță. Obsesiile sînt regăsite, diversitatea este a unității de substanță.

Frustrare și revanșă, conștiința mereu dedublată, vitalitatea complexelor, delte fastuoase ce aspiră și diversifică experiența pînă la rodnicia monstruosului, fragmentaritatea unei abundent contradictorii vieți psihice care dilată percepția sau dimpotrivă o anesteziază și în care artificiosul și autenticul mai curînd se substituie, se întrețin și se aliază decît se neagă. Realul insuficient sau refuzat este abolit prompt, translat, trucat în fantasmă; doar realitatea rarisimă a comunicării și comuniunii pare să și fie reală, să merite a fi: « Își înlocuia tatăl — pe care nu-l făcea să învie (s.n.) — schimbîndu-l cu unul nobil și bogat care se căsătorise din dragoste cu mama lui, pe care și în vis o lăsa așa cum era, atît o iubea de mult ».

Alfonso își începe printr-o confuzie relația cu Anetta, întreținînd un sentiment inexistent, pe care îl asumă și căruia îi conferă — mai mult decît verosimilul — convenția: expresivitatea și excesul scenelor de gen.

Sinceritatea resimțită ca handicap conduce, cum se vede, la un întortocheat mecanism psihic al inversării; idealul conservat cu o consecvență și suspectă naivitate, protejat ca pură abstracție, pare să se preteze, însă, în aleatoriul realității, oricărei « mutații ». . . Concretizarea este, prin urmare, consecința primului impuls, de multe ori o simplă « toană » care declanșează o sinuoasă operație regizorală de perfectă asimilare a « situației » create, asumată și încarnată de protagonist pînă la o aparent desăvîrșită automistificare. Trăind pînă la identificare scenariul propriei sale « educații sentimentale », anti-eroul resimte, totuși, eșecul, cu brutalitate, ca o tragică validare a inutilului. Travestiul este de « provocare » a existenței, într-o insușibilă și degradată apetență de real, pe care maladivul atîtor simulacre nu o poate împlini. Banalitatea epicului și ridicolul gesticulației nu sînt capcane decît pentru un lector grăbit; interesul rămîne în « falsetul » excesivei vibrații și în scurtele explozii care inversează, din nou, polaritățile motivațiilor, cu atît mai mult în acutele atent distrubuite ale acelor veritabile și spectaculoase demascări de o frapantă autenticitate, cînd regăsim, dintr-o dată, sub bizară improvizatie stridentă, magma toridelor adîncuri, clocotul lor nocturn și tragic. . .

În *Senilità* (1896), romanul pe care, pentru « laconica perfecțiune », Montale îl considera « cartea cea mai bine scrisă » a lui Svevo, Emilio Brentani, neînsemnat slujbaş la o societate de asigurări, își descoperă la treizeci și cinci de ani, în acel pernicios impas al așteptării prelungite, « setea nepotolită de plăceri și de dragoste », ca și « teama de sine însuși și de slăbiciunea propriului caracter, mai curînd bănuită decît știută ». Cînd ni se vorbește de o « carieră literară » care

« în afară de o reputație mărunță — satisfacerea mai mult a vanității decît a ambiției — nu-i aducea nimic », e facil (ca de altfel și pentru alte personaje ale sale) să stabilim apropieri de existența lui Svevo; iar cînd aflăm că tot se mai credea « în perioada de pregătire »... « o puternică și genială mașinărie în construcție neîntrată încă în activitate »... pîndind și sperînd acel « ceva care trebuia să-i vină din minte, arta... sau din afară, norocul, succesul », ignorînd că « vîrsta frumoaselor energii » trecuse, ne-am putea lesne gîndi și la destinul unor artiști din chiar începoșata noastră proximitate...

Aventura pe care o trăiește Emilio Brentani funcționează pe o dublă, de data asta, mistificare: o crede pe Angiolina îndrăgostită neștiutoare și fără noroc de elevata personalitate a « seducătorului »: se crede pe sine un « onorabil » pedant solitar, « burghez » fermecător și prudent. De unde, pe de o parte, tandrețea indulgentă, protectoare, încrezătoare; pe de altă parte, evaziunile soluții de compromis care ar salva aparențele și ar conserva tabieturile de burlac cultivat și apter, grijuliu a nu-și ruina « reputația »... Senzualitatea încetinită sporește deliciile, sentimentul se întreține singur, prin eroare; articulare perversă, puternică, totuși, prin jocul pe care îl permite « decalajul », distorsiunea, neconcordanța. Acest mereu « alături » al intersecțiilor deviate, al conexiunii prin greșeală, generoasă încărcare plurivalentă suferă scurt circuitările amenințatoare și vitalizante ale geloziei, al cărui roșu curent alternativ va pulsa tot mai repede, sporind panica pînă la fatala incizie: separarea adevărului, sărăcirea aventurii, reeștigarea nefastă a limitelor și a însingurării. Emilio Brentani descoperise în sine « doi indivizi... pe care nu se sinchisea să-i împace ». Cele două atrii ale conului turtit care este inima omenescă, marile cavități ce închipuie anticamera existenței însăși, erau doar premiza pentru desfășurarea întregului evantai de variații ale portretului. De necuprins, poate, pentru că ar conține, în fiecare dintre noi, potențialitățile omenescului lumii întregi; « visase în viața lui pînă și hoția, omorul, siluirea. Simțise curajul, tăria și perversitatea nelegiuitului și visase rezultatele crimelor, impunitatea înainte de orice ».

Faptul că un sentiment care părea străin, echivoc și parțial devenea prin imperceptibile mutații devastator prin însăși substanța complicităților din care se întreține, faptul că prudența filistină în fața unei tănuite și compromițătoare legături amoroase se ruina rapid, dezvoltîndu-și negația în malformațiile unei abuzive nevoi a eroului nu de a se stăpîni ci de a stăpîni și de a se lăsa stăpînit (în vreme ce amanta juca grațios și cu profit partitura de sacrificată) nu erau — toate acestea — decît ale scindării care însemna pierdere și înavușire, cunoaștere și identificare de sine: sporul, dramatic, e drept, descătușarea latențelor în care își așteaptă fracțiunea fastă atîtea neștiute personaje ce locuiesc obscur în fiecare dintre noi și ne dispută. Ar putea fi căutată în această alteritate care este debutul multiplicității dar și al înstrăinării, rădăcina dureroasei neîmpăcări, insuficiența realului, încercarea de a-l des-mărgini? Grotescul « minciunii » în care își dilata eroul confuzele bucurii și căderi nu se dovedește, din păcate, neapărat regretabil în lumina crudă a adevărului realității diurne... nici măcar revocat. Încercînd să transcrie, în chiar timpul cînd îl trăia, « romanul-document » (cum s-ar spune azi) al legăturii cu frumoasa ipocrită Angiolina, eroul se voise fidel faptelor, descoperînd, însă, abia în acest fel, stupefiat, precaritatea realului: « De necrezut ! Bărbatul nu semăna deloc cu el, femeia păstra ceva din femela-tigru... dar nu avea viață, sînge. Socot că adevărul pe care voia să-l povestesc era mai puțin demn de crezut decît visele pe care... se pricepuse să le treacă drept adevărate ». Înțelegem de ce, în clipa aceea, simțise « o inerție deznădăjduită și o neliniște dureroasă ».

Artificializat de vise și lecturi și prea puțin alinat de ele apare și Zeno Cosini (*La coscienza di Zeno*, 1923) care, decis să se îndrăgostească pentru a se căsători, acceptă — după ce înțelege că îi sînt inaccesibile trei dintre fiicele abilului negustor Malfenti — să se mulțumească fie și cu a patra, cea mai urîtă: Surorile, avînd toate patru același A inițialic al prenumelui (« ca și cum ar fi trebuit să fie livrate împreună ») se află semnificativ distanțate de întîrziatul Z codaș al pretendentului, dar sorții cad nu întîmplător tocmai pe umila Augusta, nu doar pentru a îngroșa inadecvarea numelui la persoană, ci, poate, și pentru sugestiva împerechere cu pătîmirile duosului trăsnet maladiv August Prostul, chinuit consort, ucenic mereu anapoda și eșuat al vieții.

Capodopera lui Svevo (care ar fi trebuit, se pare, să conțină în afara volumului amintit încă șase scrieri în proză, posibile variante de continuare a romanului...) reia și extinde subtila cercetare a unui portret mobil, care se ipostaziază derutant, dar care tocmai în fluiditatea rapidelor instabile negări, redevine, se recompune, revelînd mai mult și mai adînc. Psiholog « pieziș », de extraordinară acuitate, artist al căutărilor, Svevo sondează din nou pe « devieri », pe latura lungă, incertă, discontinuă, mereu vibratilă și receptează printr-un ecran de stridențe, inadecvări, adaosuri, impurități, acceptînd și aglomerînd aparențele pentru a atinge excesul și a surprinde esența, urmărind prin erori cumulate adevărul, asociînd golurile pentru a întrezări ascunsul preaplin, utilizînd magistral artifiiciul pentru a scruta, prin aproximații succesive, autenticul, pentru a le și interrelaționa pînă la o, uneori, imposibilă și inutilă separare.

În acest extins și adîncit cîmp de observare al subteranelor sufletești celor mai delicate, banalitatea stingace apasă dar și ocrotește epicul, prin acel fundal de contrast și verosimilitate pe care va evolua penibil și vulnerabilitatea extravagantelor coride ale protagonistului, funambulescul neliniștii, disimularea și șarja suferinței, bizateria și ridicolul și tragismul nobilei traume a neistovitei căutări și a neîmpăcatei interogații.

Sfidarea rutinei, ezitarea ca vitalitate, amînarea ca dedublare, umanizarea prin joc, inocența cabotinizată și totuși regășibilă, parodia culpabilității și asumarea ei, implicarea și eschiva ipocrită, bufoneria ca revanșă orgolioasă și ca șansă deviată de abordare a realității, vulnerabilitatea afectivă, luciditatea intermitentă dar cu atît mai tăioasă... sînt expresiile unei conștiințe torturate de toate rănile omenescului, căutat și cercetat pe întreașa sa vastă și vie rețea de semnale (« numai noi bolnavii știm cîte ceva despre noi înșine »).

În mecanismul dorință-culpă-remușcare, falsificarea, dezvoltată pe întreg registru disimulărilor, cu lășitățile, evaziunile și sarcasmele de rigoare, este văzută ca un răgaz regenerator, restituind nostalgia, amplificînd resursele ambiguității, care se confirmă ca adevăratul pămînt făgăduit artei.

Renunțarea este mereu amînată, apropierea de împlinirea dorinței este și apropierea de dezamăgirea pe care o conține; eroul presimte, astfel, pentru că se apropie cu fiecare nouă zi de marea renunțare, finalul pe care îl și întrevede adesea pe chipurile și în faptele celor din jur. Promisiunea schimbării, angajamentul moral (« ultima țigară », « ultima zi » a adulterului) sînt negate și mereu reluate; un purgatoriu al vitalității se deschide, astfel, printr-un soi de migratoriu magnetism al îndoielilor, prin spațiul-timp, de atîtea ori densificat, al amînării. Tergiversarea permite cuprinderea disponibilităților unei structuri psihice și morale paroxistice; cinetica acestei compoziții a instantaneelor ce se cheamă, se neagă și se întregesc, caută asimptota necesarei armonii. Căci invariantul rămîne aspirația, orizontul spre care gravitează suferința și speranțele, « viața nu-i nici frumoasă, nici urîtă,

ci originală » crede Svevo (în replică, parcă, la cuvintele lui Einstein: « Dumnezeu nu este răuvoitor, ci subtil ») pentru că: « durere și dragoste, viața, ce să mai vorbim, nu poate fi considerată drept boală numai fiindcă doare »...)

Svevo pare să ne spună că viul merită provocat prin orice mijloace și regăsit oriunde. Static amorf, abisul monotoniei care e și al morții, dar și haosul rutinier al existenței, încercînd să ne anihileze, sînt primejdii ce vin, deopotrivă din afara și dinăuntrul nostru. Disperarea, fie în formele eterogene ale rizibilului, pare să conțină șansa de a învinge spaima (« Răul mișcă lumea », spusese Musil...) Neostenit în încercarea de a disloca ternul compact și ostil, indiferența, uscăciunea, eroul lui Svevo forțează cu orice preț porțile, pentru a găsi fanta unei fracțiuni de lumină. « Falsificarea », doar stimulativă, la care se supune este a nerăbdării; grăbit a-și apropia iluzia, a-i impune un mai urgent impact cu realul. Nu cu totul paradoxal, rătăcirile pe care și le provoacă dezvăluie, în ezitățile, complicitățile și perversiunile unei insațiabile capacități de mistificare, resursele dureros de vii ale omenescului autentic, al cărui sfîșiat « purtător de cuvînt » se și dovedește a fi chiar acest învins protagonist, în conflict cu o lume obligată a-și pierde măștile « normalității » și a-și deconspira desfigurările, degradarea, dezumanizarea proliferantă. Svevo anunță nu doar teribila scindare pe care sufletul omenesc nu o va mai putea cicatriza, ci și atomizarea unei lumi cîndva coerente (spre zidurile căreia izbeau revoltele atîtor iluminați), căreia insul nu-i mai poate opune nici măcar protestul individualității rănite și orgolioase, într-atît de rigidă este recuperarea și anihilarea oricărui refuz. O lume în care, cum spunea René Huyghe, « calitatea a fost înlocuită prin intensitate » și care va suporta toate dezastrele ce decurg din această căutare încrîncenată a oricăror forme sau simule de intensitate.

Pe scara la ale cărei extremități se află, de o parte, aceia care deznădăduiesc și-și consumă viața în dorințe nemăsurate, în ambiții, în plăceri și chiar în muncă iar de cealaltă « cei care nu aruncă pe talgerul vieții decît firimituri și fac economii pregătind acele existențe lungi și abjecte », iar punctul median « numit impropriu sănătate » apare doar ca « un popas »... în pîntecul acelei lumi diforme, « cu gușă la unul din capete și cu edem la celălalt », pulsează deja metronomul apocalipticului exploziv pe care ultimele rînduri din ultima carte a lui Svevo îl denunță ca pe un simbol al exasperării generalizate. Șansa de supraviețuire a omenescului, negată într-unul singur dintre semeni, avertiza asupra mării primejdii împotriva tuturor, depersonalizarea, victoria numărului asupra Individualității.

Retorica violentului final premonitoriu din *Conștiința lui Zeno* nu și-o putea îngădui decît un artist care crease o operă de o riguroasă concretețe și de o subtilă fervoare, analitică gravă, acută, durabilă.

Svevo va fi presimțit, poate, realitatea vremurilor ce aveau să vină. Atît de exact exprimată de un mare savant al acestor noi realități: « Descrierea obiectivă a naturii în sens newtonian — în care se atribuia valori precise unor mărimi de stare ale sistemului, cum sînt locul, viteza, energia, a trebuit să fie părăsită în favoarea unei descrieri a situațiilor de observație, în care unor rezultate li se pot pune în corespondență doar probabilități »...

Italo Svevo ar fi avut toate motivele să știe că sfîrșitul frămîntatului nostru veac va obliga pe noul romancier la acceptarea, modestă și orgolioasă, a prezumtivului dintotdeauna al artei. Descrierea noilor situații de observație începe pe noile pagini ale timpului cu: să presupunem că, s-ar părea, probabil, să ne imaginăm... Păstrarea calității umane a devenit nu doar mai anevoioasă, o simplă « propunere », nu cea mai luată în seamă, dintre atîtea altele. Dificultățile scrisului n-au devenit nici ele mai mici: dimpotrivă.

O pagină de moralist

Vrînd să fixeze locul lui Italo Svevo în cultura italiană și europeană, criticii și istoricii literari au insistat cu precădere asupra cîtorva aspecte menite să pună în lumină preeminența acestuia. Între acestea, mai des invocate sînt cele care reliefează predispoziția autorului triestin pentru roman, ca specie cu un statut bine precizat, preferința pentru modalitatea analitică, și, în sfîrșit, înrudirea cu scriitori de o incontestabilă modernitate: Proust, Joyce, Kafka, Musil, Pirandello.

Primul dintre aspecte se leagă de o preocupare mai veche a literaților din Italia, îngrijorați multă vreme de lipsa vocației pentru adevăratul roman al compatrioților lor. Situația nu este nouă dacă ne gîndim la discuțiile și experiențele de laborator făcute cu secole în urmă pentru a avea și în peninsulă tragedii de calitate, asemenea națiunilor de peste Alpi.

Discuțiile privind romanul s-au prelungit pe mai multe decenii și sub unele aspecte se continuă și astăzi. Nu vom relua firul lor, dar amintim eforturile unui Borgese de a deplasa Interesul prozatorilor italieni de la pagina scurtă a *fragmentului*, de o eleganță căutată, dar nu lipsită de sugestivitate, spre construcții epice solide, de a încuraja tinerele talente care promiteau în acest sens etc., și Luigi Russo va relua cu același interes chestiunea, dar cu mai mult optimism, convins că, în ciuda tradiției cu precădere lirică a Italiei, secolul XX va excela și în lumea literelor de aici prin roman. Ulterior, Giacomo Debenedetti va reveni asupra problemei, încercînd să găsească teoretic și în exemplele existente linia de demarcație dintre proza de scurtă respirație și romanul propriu zis. Alături de acești cercetători, alții vor interveni și ei în elucidarea problemei, uneori (este cazul lui Leone Piccioni, *Proza italiană între roman și povestire*, Mondadori, 1959), stabilind chiar o clasificare a autorilor și a operelor italiene avînd drept criteriu discriminatoriu *narațiunea lungă sau scurtă*, cîtînd evident nu numărul paginilor, ci spiritul în care este construită narațiunea.

Dacă în cazul unui Verga, de pildă, părerile cercetătorilor diferă (în vreme ce unii pun pe același plan *Familia Malavoglia* și *Mastro-don Gesualdo*, alții găsesc că numai acesta din urmă depășește *fragmentarismul* și *lirismul* tradițional), în cazul lui Svevo, părerile concordă unanim: este vorba de un autor cu o incontestabilă vocație pentru roman: « Aș zice că la Svevo gustul pentru roman este înăscut. O pasiune constantă și zeloasă de a scruta omul, pe dinăuntru și pe dinafară, care traduce fără vreun balast în gesturile, în situațiile, în gîndurile unui *homo fictus*, [...],

în nevoia imediată de a reda propria viziune despre viață într-o serie organică de scene vii, animate, legate între ele de linia precisă a unei acțiuni sau de aceea plină de mister a unui destin; acesta mi se pare că este în esență sa gustul pentru roman». ¹ Și nu peste multe pagini, același cercetător observă: «Romanul face parte din temperamentul lui de scriitor. De cum intrăm în lumea lui, ne dăm seama că ființele lui nu au fost inventate parte cu parte și ținute apoi în picioare tot precizând semnalmente, surprinzând micile gesturi, aducând în scenă mediul aparte, agitănd drama. Ele sînt ceea ce sînt: dar, desigur, un soi de oameni care nu or ajunge la capăt atîta timp cît... viața rămîne o experiență alcătuită din angoase prelungite și scurte momente de răgaz, care sfîrșesc în neant — în fața căruia romanclerul se oprește, mulțumit de a fi narat, în vreme ce moralistul sau pur și simplu omul preocupat de propriul lui destin se întreabă: pentru ce?» ²

În ceea ce privește apropierea lui Svevo de cele mai moderne spirite ale literaturii din pragul secolului XX sau din anii de început ai acestuia, nelipsită din exegeză, ea a fost, de la caz la caz, mai mult sau mai puțin insistentă. Dacă unele paralelisme stabilite între Svevo și Proust, de exemplu, se opreau asupra unor elemente de suprafață discutabile, analizele ulterioare, care au mers în profunzime, justificau apropierea scriitorului triestin de cel francez.

Dar fie că era vorba de Proust, de Kafka, de Joyce sau de alții, studiul comparat ținea de fiecare dată să pună în lumină rolul de operă de căpăți al romanului lui Svevo în procesul de desprovincializare a literaturii italiene.

Aparatul conceptual, viziunea asupra vieții și omului, modalitatea narativă, construcția personajelor și episoadelor, ritmul, ingredientele stilistice au fost invocate separat sau laolaltă pentru a acredita apartenența lui Italo Svevo la nobila familie a spiritelor novatoare ale literaturii europene. Operație necesară și binevenită, atît în momentul lansării romanului *Conștiința lui Zeno*, care a reprezentat, în fapt, adevărata lui recunoaștere ca scriitor, cît și după aceea, cînd simplei introduceri în temă i s-a substituit analiza detaliată.

Dar dacă totul pare să pledeze în favoarea unei astfel de abordări, nu înseamnă că trebuie să trecem sub tăcere elementele preluate — deliberat sau nu — de autor din tradiția propriei culturi. De obicei, în această perspectivă, cercetătorii se mulțumesc să enumere scriitorii italieni preferați de Svevo sau să invoce cîteva elemente de tehnică narativă mai puțin fericite, care se leagă de o anumită tradiție.

Fără a teoretiza problema raportului element novator / element tradițional, putem să amintim că în orice context cele două componente se condiționează reciproc, stabilindu-se între ele cînd raporturi de continuitate, cînd de opoziție, existența însăși a noului presupunînd un antecedent de semn opus. Dar nu numai atît. Uneori noul poate fi reprezentat nu de negarea unui dat, ci de potențarea acestuia sau, pur și simplu, de o modalitate diferită de reluare a lui.

În acest fel, credem că ar putea fi luată în considerație pagina de încheiere a romanului *Conștiința lui Zeno*, atît de diferită de toate celelalte.

Dacă, așa cum de multe ori a fost menționat de diferiți cercetători, Interesul trezit de cartea lui Svevo rezidă mai ales în *reprezentare*, ultima pagină contravine acestui fapt.

De altfel, întreaga parte finală a cărții (un fel de jurnal în care personajul-narator consemnează felul în care a fost surprins de războiul Italiano-austriac) se deosebește de rest. Ne oprim însă numai asupra ultimelor pasaje, în care se vorbește despre

¹ G. Debenedetti, *Svevo e il romanzo*, In G. Petronio, *Antologia della critica letteraria*, Laterza, Bari, 1966, pag. 487.

² Idem., pag. 489.

existență și omenire: « Viața seamănă puțin cu boala, așa cum merge tiriș-grăpiș, și-și are ameliorările și înrăutățirile ei zilnice. Spre deosebire de celelalte boli, însă, viața e totdeauna mortală. Nu suportă tratamente. Ar fi ca și cum am vrea să ne astupăm toate găurile trupului, luându-le drept răni. Am muri sufocați, îndată ce-am începe tratamentul.

Viața noastră de astăzi e contaminată de la rădăcini. Omul a luat locul arborilor și al animalelor și a contaminat aerul, a corupt văzduhul. Se poate întâmpla chiar și mai rău. S-ar putea ca acest trist și activ animal să descopere și să pună în slujba lui alte forțe. Deasupra capetelor noastre plutește o asemenea amenințare... Orice efort de a ne însănătoși este zadarnic. Asta nu i se poate întâmpla decât animalului care nu cunoaște decât un singur progres, acela al propriului său organism. Atunci când a înțeles că singura ei salvare e migrațiunea, rîndunica și-a dezvoltat mușchii care-i mișcă aripile... Omul însă, purtător de ochelari, născoceste în schimb unelte străine de corpul lui, iar dacă cel care le-a născocit a avut și sănătate și noblețe, cel care le întrebuințează duce lipsă și de una și de alta... Legea celui mai tare a dispărut și am pierdut selecția salvatoare. De cu totul altceva am avea nevoie în locul psihanalizei: sub legea posesorului celui mai mare număr de unelte se vor înmulți, ca și bolile, ca și bolnavii.

Poate că datorită unei catastrofe nemaipomenite, provocată de unelte, ne vom regăsi sănătatea. Când gazele otrăvitoare nu vor mai fi de ajuns, un om zămislit ca toți ceilalți, în taina unei încăperi din lumea noastră, va inventa un exploziv formidabil, în comparație cu care explozivele existente astăzi vor fi socotite niște jucării nevătămatoare. Iar un alt om zămislit și el ca toți ceilalți, dar poate puțin mai bolnav decât ceilalți, va fura explozivul acesta și va coborî pînă-n inima pămîntului, ca să-l pună acolo unde efectul va putea atinge suprema intensitate. Va urma o explozie uriașă, pe care n-o va auzi nimeni, iar pămîntul, reîntors în starea lui de nebuloasă, va rătăci prin ceruri fără paraziți și fără boli »¹.

Forma de *cugetări* pe care le îmbracă aceste rînduri ne duce, contrar a ceea ce s-a întîmplat citind tot restul cărții, la moralisti, în accepțiunea istoric-literară a termenului. Mai mult, în accepțiunea italiană a acestuia, cu ascendențe în proza literară a lui Leopardi, care în raport cu predecesorii săi conaționali, pe de o parte, și cu moralistii francezi (termen obligatoriu de comparație în cazul acestui gen de literatură), pe de alta, a lărgit sfera de investigație, acordînd o pondere deosebită unor chestiuni care implică morală, fără a se limita numai la ea.

Întreg volumul de *Mici opere morale*, la hotarul dintre filosofie și meditația poetică, o dovedește. Pornind de la etica general umană, Leopardi a abordat, între altele, chestiunea tragediei existenței, a raportului ierarhic soartă-natură-om, a raportului dintre cunoaștere-progres-fericire/nefericire (comparînd condiția om/animal), a evoluției societății și a vîrstelor omenirii.

Este cunoscut tonul nostalgic cu care Leopardi vorbea de inocența începutului, preferabilă maturității dominată de plictis, dureri și neliniști, întrucît zborul invers către ea îi este refuzat omului (a se vedea *Istoria neamului omenesc*). Deși proclamată izvor al durerii, cunoașterea apare în cele din urmă, în spiritul lui G. Bruno, drept treaptă spre care trebuie să năzuim eroic, pentru a ne apropia de valorile autentice.

Motivul progresului cognitiv al umanității — cu atîtea rezonanțe în literatura secolului nostru — stă și la baza fragmentului citat din Svevo, chiar dacă cu sensibile devieri de interpretare.

¹ I. Svevo, *Conștiința lui Zeno*, ELU, 1967, pag. 420

În același volum leopardian la care ne-am referit, întâlnim afirmații privind nașterea ca prefigurare a morții, existența ca vestejire inutilă, obsedată totuși de momentul anihilării (a se vedea *Cîntecul cocoșului sălbatic*).

De asemenea, este frecventă ideea de regres ca lege constantă a istoriei sociale (« lumea îmbătrânește mergînd înspre mai rău »), de degenerare fizică și morală, însușindu-se că este inutil orice efort de schimbare a stării de fapt.

În sfîrșit, poate fi invocat, pentru a ne servi drept punct de referință, elogul muncii sănătoase (*Dialogul dintre Modă și Moarte*, *Dialogul dintre un Spiriduș și un gnom*, *Cuvintele memorabile ale lui F. Ottonieri*) și frecvențele aluzii la coruperea vieții în orașe (*Parini sau despre glorie*, *Cuvintele memorabile ale lui F. Ottonieri*, *Dialogul dintre Timandru și Elenadru*).

Aceste cîteva elemente pe care le-am desprins din sistemul de gîndire al marelui romantic, așa cum se configurează în proza lui literară, dacă, pe de o parte, ating chestiuni de valabilitate perenă, pe de alta, își găsesc tratarea într-un anumit spirit, propriu epocii și mai ales personalității lui Leopardi și a « deziluziei lui istorice ». Trebuie subliniat acest lucru pentru a înțelege care sînt punctele de contact și elementele de diferențiere dintre el și scriitorii secolului prezent.

În cazul Svevo, enunțul problemelor este același. Întorcerea la ele și nu într-o formă oarecare, ci sub aceea a *cugetării* este un indiciu cert al faptului că tradiția — fie că autorul era sau nu conștient de aceasta — era încă operantă. Dar dacă enunțul este asemănător, tratarea chestiunilor ne arată imediat nu numai că este vorba de un scriitor al epocii noastre, dar că este vorba de autorul romanului *Conștiința lui Zeno*.

Ultima parte a acestei cărți — un jurnal *sui generis*, care culminează cu o serie de reflecții, amintează — diferă de tot ceea ce o precedă în ce privește structurarea materialului verbal. Spiritul ei însă este același și, în ciuda diferențelor, este considerată coerentă cu paginile anterioare. Dacă, pe tot parcursul cărții existența individului a apărut ca o maladie fără leac, cugetările din final, așa cum remarcă A. Robbe-Grillet, nu fac decît să pecetluiescă ideea, afirmînd că acestei boli nu i se poate pune capăt decît prin dispariția speciei omenești. « Deci pentru Svevo — cum arăta Debenedetti într-un studiu comparativ — salvarea se află în distrugerea timpului, în distrugerea celui orologiu, a celui aparat de înregistrare a timpului dublu, cronologic și psihologic, care este conștiința omului. Pentru Proust, salvarea lumii rezidă tocmai în recuperarea timpului... În schimb, pentru Svevo, dacă dăm ascultare ultimelor replici din *Conștiința lui Zeno*, macrocosmosul se va salva numai cu prețul distrugerii microcosmosului ».¹

Revenînd la fragmentul analizat, putem identifica mai multe enunțuri comparabile, chiar dacă în cadrul unor limite restrînse, cu cele ale lui Leopardi la care ne-am referit.

Scriitorul romantic vorbea de urcușurile și coborîșurile existenței și de nașterea ca preludiu al morții. Svevo vorbește de ameliorări și agravări, punînd pregnant în lumină comparația viață-boală, reluată de-a lungul mai multor fraze succesive în care, nu întîmplător, termenii cheie (*boală, îngrijire, rană, sufocare, tratament, moarte*) țin de aceeași sferă semantică. După alte două paragrafe, sînt reluate substantivele *boală* și *bolnavi*, iar ultimele cuvinte ale cărții (*paraziți* și *redundentul boli*) exclud posibilitatea oricărui echivoc asupra stării de spirit pe care autorul a vrut să o lase să se degaje din opera lui. Similitudinea maladie-existență umană nu contravine paginilor anterioare, în care protagonistul — un abulic — extinde asupra a tot ceea ce îl înconjoară, inclusiv a timpulul, senzația lui de neîmplinire și chin.

¹ G. Debenedetti, *Il romanzo del novecento*, Garzanti, 1971, pag. 558.

De tentă leopardiană este și punerea în paralel a condiției umane cu cea a animalelor, cu referire expresă la starea lor fizică. Unghiul de vedere al celor doi autori diferă însă mult. Interesat mai ales să sublinieze raportul de intercondiționare între sporirea cunoștințelor și creșterea gradului de nefericire, Leopardi se referea la progres mai ales din această perspectivă.

Svevo, ca om al unor timpuri mai noi, o pune din unghiul de vedere al raportului dintre dezvoltarea intelectuală și regresul fizic, în perspectiva selecției naturale. Elogiul subînțeles al efortului fizic, al muncii sănătoase, al efortului care perfecționează organismul și îl întărește ne conduce tot la Leopardi. Soluția ultimă însă, va fi cu totul diferită, în cazul celor doi autori, tocmai pentru că fiecare a dat-o în deplină concordanță cu propria-i viziune.

De pesimism putem vorbi atât în cazul unuia cât și al celuilalt. Numai că în vreme ce îndureratul Leopardi indică solidaritatea umană drept ultimă redută a slabei forțe și demnități a individului copleșit de suferință, Svevo vede salvarea în distrugerea totală. Pământul se va salva numai prin dispariția speciei omenești, a cărei stare maladivă nu are remediu.

Reluarea unui filon tradițional — asemenea celui reprezentat de pagina de inspirație moralistă — nu l-a împiedicat, prin urmare, pe Italo Svevo să rămână coerent cu sine însuși și să se dovedească un om al altor vremuri.

Pentru a dovedi modernitatea lui, pot fi invocate, deci, nu numai punctele de contact cu scriitori de peste Alpi, ci și cele existente cu adevărat între el și unii scriitori autohtoni, tocmai pentru că, față de aceștia, a operat saltul care ne permite să vorbim în cazul lui de un spirit nou. Și nu întâmplător, într-un interval de timp apropiat, un alt scriitor — este vorba de Luigi Pirandello — insera și el ici și colo în romanele lui (*Răposatul Mattia Pascal*, *Unul, nici unul, o sută de mii*, *Caietele operatorului Serafino Gubbio*), cugetări care, asemenea celor ale lui Svevo, își au originea în literatura moraliștilor italieni de felul lui Leopardi, fără a rămîne însă întru totul la spiritul lor.

„E un om care scrie prea bine ca să fie sincer”

ITALO SVEVO

Din volumul „Saggi e pagine sparse”

SERGIO PANTASSO

O apropiere de literatura italiană

(...) Una dintre caracteristicile cele mai singulare ale momentului literar actual este, cel puțin după părerea noastră, aceasta: dacă în viața socială o imagine colectivă și de grup capătă din ce în ce mai mult consistență, literatura, dimpotrivă, pare a-și fi schimbat direcția și a merge împotriva curentului, împingându-l pe scriitor încă și mai departe pe calea experienței individuale.

În opoziție cu ceea ce ne scoate în evidență mersul istoriei literare începând din 1945, adică o anumită tendință a scriitorilor de a fi considerați după apartenența lor la unele grupuri, dacă nu, fățiș, la unele școli, astăzi poți să-i reapropii pe planul amicitiei, dar nu să-i regroupezi, cu dovezi justificative, pe planul direcțiilor unor căutări comune; tot așa cum nu există fenomene intelectuale caracterizante și catalizatoare. Rezultatele cele mai importante provin dimpotrivă din căutarea individuală, și literatura pare a fi din nou pe cale de a trăi în dimensiunea închisă — sau poate cea mai deschisă — a invenției și a creației individuale, care-l imaginează pe scriitor angajat în unicul raport posibil pentru el: raportul cu pagina albă și cu propria sa scriitură.

Dar aceasta nu vrea cătuși de puțin să însemne — așa cum s-ar putea presupune —, că ar fi vorba de o îndepărtare a scriitorului de realitate sau, din nou, de o bruscă manifestare a inveteratei rele conștiințe a intelectualului închis în turnul său de fildeș. Există în plus un angajament nou și diferit determinat de însăși cunoașterea și conștiința dificultății de a aparține propriei sale epoci care

se referă într-un mod quasi pragmatic mai degrabă la lucruri decât la idei. Scriitorii intervin față de evenimente, și o fac în calitatea lor de scriitori, fără nici un camuflaj.

Toate acestea dovedesc, poate niciodată ca în acest moment, chipul în care scriitorul caută să dea un sens unei realități în mișcare. Într-adevăr, realul timpului nostru nu mai este un real ce poate fi definit pe planul categoriilor, ci un real fugace și complex totodată. Ne gândim, prin contrast, la epoca în care impactul cu realitatea a fost cel mai puternic, adică aceea a neo-realismului. Atunci, segmentul de viață trăită, povestirea de război sau de Rezistență, filtrată prin memorie, datul social certificat adesea prin extracția personajului, erau suficiente, cel puțin aproximativ, pentru a garanta o reprezentare plauzibilă a realității. Dar astăzi viața trăită nu înseamnă decât cotidianul, care nu are propriu-zis nimic excepțional și nici epic, doar dacă nu e vorba despre *horror vacui* pe care capodoperele literaturii existențiale au avut grijă încă de mult timp să-l exprime. Chiar și datul social a pierdut patina romantică ce-l învăluia, pe punctul de a fi înlocuit printr-o nouă idee despre social, pentru că actualmente raporturile sociale s-au schimbat. Până la lupta claselor care s-a transformat după toamna caldă¹ — strategie și tactică —, și de care reprezentarea sa literară nu poate să nu țină seama, și într-un mod cu totul diferit de cel cu care a fost confruntat în anii șaizeci raportul cu realitatea industrială instaurată de către neo-capitalism. Dacă astăzi tema literatură și industrie este aproape epuizată — după ce ne-a dat totuși, între altele, cărți precum cele ale lui Ottieri, Volponi și Zolla — lucrul este inexplicabil, pentru că termenii problemei sînt radical răsturnași: industria căpătase atunci, în reprezentarea literară, un aspect cît se poate de abstract, aproape ca în romanele de anticipație, în care sistemul neo-capitalist celebra riturile sale cele mai aberante: mașină perfectă și invincibilă, industria fiind distribuitoarea unei bune-stări fantomatice, producînd însă totodată o iremediabilă alienare a conștiințelor. Astăzi, dimpotrivă, cînd mecanismul industrial atît de aclamat s-a îmbolnăvit, uzina nu mai este o entitate metafizică de atacat precum morile lui Don Quijote, ci o realitate concretă unde se decide soarta și supraviețuirea clasei muncitoare; acum, industria produce mai degrabă crize decât bună-stare, și viața industrială provoacă mai degrabă furia decât alienarea. În esență, industria nu mai reprezintă monstrul de exorcizat intelectualicește, ci locul unde se luptă, practic, pentru apărarea dreptului la muncă, deci pentru viață.

Dar iată că în același timp este reprodus un vechi echivoc. Scriitorul care, entuziasmat de această nouă situație potențial revoluționară, se cufundă în ea, o face cu instrumente lingvistice neadaptate, cel mai adesea încă veletare, producînd cel mult, așa cum a făcut-o Balestrini, un hibrid de tipul *Vogliamo tutto*, un roman-non-roman asupra condiției muncitorești la uzinele Fiat și care e oarecum asemănător unui document neo-realist întîrziat. Nu e de ajuns să aderi, ideal, la luptele muncitorești, pentru a le transforma în structuri literare; trebuie să le conferi pe foaia de hirtie o pondere și o dimensiune care să meargă dincolo de o simplă descriere, fie ea decadentă în genul Balestrini, fie minioasă în genul Guerrazzi, ca să dau două exemple opuse dar asemănătoare în esență.

Chiar plecînd de pe poziții diametral opuse, acest echivoc corespunde celui ce se încearcă azi a fi acreditat ca pretinsă « literatură sălbatecă » — a cărei « narativitate » e susținută de un avangardist ca Giuliani —, sau celui al « claselor

¹ Toamna anului 1969, cînd în Italia au avut loc importante revendicări muncitorești. (n. tr.)

subalterne », teoretizat de către un furios de structură țărănească precum Camon, în numele unei prezumate superiorități a datului instinctiv al realului și al adevărului brut asupra elaborării literare.

Documentele produse de către această tendință ar vrea să fie cât mai puțin literare posibil, plasându-se pe poziția inversă, în antiteză cu literatura tradițională. Sînt adesea texte ingenue, dacă nu informe, clasabile pe planul sociologic și antropologic, și a căror valoare ar fi de căutat în pretinsa spontaneitate a situațiilor exprimate într-un limbaj nepoluat de virusul literar. Dar deîndată ce străpungi cu sonda suprafața, îți și dai seama că de determinată este, în fond, negarea literaturii, de neputința de a o poseda. Și atunci, așa cum ingenuitatea sună fals, tot astfel nici realul nu este autentic, ci o copie.

În plus, realitatea contemporană este mult mai complexă decît cea pe care literatura așa numită « sălbatecă » (și altele de același ordin) o trasează involuntar: dimpotrivă, raportul este poate răsturnat și s-ar putea spune, dacă așa stau lucrurile, că « literatura sălbatecă » eludează propriu-zis problema de fond, adică aceea de a lua cunoștință de răul timpului nostru.

Dacă iluziile sînt întotdeauna cît se poate de încăpăținate, ele nu sînt totuși o matrice suficientă pentru a alimenta o căutare atît de delicată cum este cea literară care, la urma urmei, este mereu fructul unei inițiative individuale. Pînă aici am schițat în termeni generali situația literară și am atins unele dintre fenomenele cele mai semnificative. Examinînd acum drumul literaturii, astăzi, printre autori, fie și considerîndu-i într-o manieră, prin forța lucrurilor, grăbită, și « mal degrabă ca simptome decît ca ei înșiși », cum scria cîndva Contini, vom vedea cît de marcat este acest drum, pe bună dreptate, de date individuale și de rezultate obținute pe baza aprofundării unei căutări interioare și autonome, care exclude *in primis* datul polemic contingent.

Condiția aceasta poate fi remarcată deasemenea în cazul polemicilor care au izbucnit recent, cu mult zgomot: ele au atins mai ales cărți izolate, așa cum s-a întîmplat de pildă cu *La Storia* de Elsa Morante și cu *Horcynus Orca* a lui D'Arrigo, și ele n-au țintit decît pe ascuns planul unor probleme generale. Conținutul discuțiilor s-a deplasat de la manifestări polemice la reflexia asupra modului în care se face literatura și asupra sensului pe care-l poate avea azi un act individual cum este acel de a scrie.

Dacă, deci, elementele cele mai semnificative sînt oferite de către fidelitatea față de vocație și față de propriile sale teme, aceasta înseamnă că nu există nimic nou și nici descoperiri interesante în literatura aceasta, în zilele noastre? Dar noutatea cea mai atrăgătoare și mai incitantă este oferită tocmai prin descoperirea literaturii în sensul său absolut și de cițiva scriitori, prin excelență oameni de litere. Ea aparține anilor din urmă, ca, de pildă, valorificarea literară și critică a unui Campanile, considerat pînă mai deunăzi drept un simplu, sau chiar mai rău, drept un foarte prost umorist, în timp ce el e în realitate un scriitor grotesc, ironic, tragic, precursor în teatru mai ales, și într-o mai mică măsură în povestire, al tematicii absurdului ce părea a se fi născut în Franța cu Ionesco și care are, dimpotrivă, în Italia, cu opera lui Campanile, un precedent netăgăduit. Și tot acestor ani îi aparține și afirmarea definitivă față de public (amintind în anumite privințe pe cea a lui Gadda în anii 'șaizeci) a unui scriitor ca Landolfi, rămas prea mult timp surghiunit în cercul închis al specialiștilor.

Să luăm acum narațiunea ca prim punct de discuție, și vom avea imediat o confirmare a preeminenței literaturii la toate nivelurile.

La *Storia* de Elsa Morante, mare carte populară scrisă de un mare și rafinat scriitor, a demonstrat câtă vorbărie inutilă conțineau în fond toate polemicele anti-romanești și toate teoretizările asupra morții romanului. Romanul e mort dintotdeauna sau dimpotrivă nici nu s-a născut vreodată, sau e mereu viu, după cum există sau nu romancier care să-l creeze. Și când nu există, ca în cazul altei cărți controversate, *Horcynus Orca* de D'Arrigo, n-are nici un rost să cauți interpretări epice sau alegorice, dovezi lingvistice și motivații culturale pentru a justifica un proiect grandios și ambițios rămas la stadiul de proiect. Există aici, desigur, foarte frumoase pagini izolate și rămîne ca atare surprinzătoare ideea de plecare, dar punctul de sosire, romanul total, e un miraj.

Alte romane care se situează pe același plan și n-au devenit cazuri: *Corporale* de Volponi, *Il quinto evangelio* de Pomilio, *Il porto di Toledo* de Anna Maria Ortese. Sînt opere ce aparțin maturității acestor scriitori, a căror carieră a fost jalonată de diverse maniere și de tendințe și experiențe diferite, și care lasă impresia astăzi că și-au încununat angajamentul cu cărți ambițioase ce oferă totuși despre lume și condiția umană viziunea unui cadru variat și seducător din punct de vedere literar. N-are importanță că rezultatele obținute ar putea fi considerate în chip diferit; ceea ce contează, dimpotrivă, este constanța cu care urmărește Volponi, începînd cu *Memoriale*, dureroasa sa explorare printre personaje marcate de semnul unei nebulii neliniștitoare și lucide; tendința religioasă între îndoială și ortodoxie care caracterizează căutarea celei de-a « cincea evanghelii » — căutare, în alți termeni, a adevărului, care marchează întreaga operă a lui Pomilio; reconstrucția imaginară și lirică a manifestării unei vocații literare, în ceea ce ar putea fi considerat drept al său *Bildungsroman*, la Anna Maria Ortese, și dificultățile de a o urmări într-o lume invadată de violență. Chiar dacă lectura uneori este greoaie, din pricina dificultăților de construcție și de stil nu întotdeauna fericit rezolvate, romanele acestea au totuși o asemenea putere de fascinație și de elevată sugestie, încît e greu să le eludezi, pentru că îți dai seama că autorii lor nu cedează niciodată soluțiilor de compromis ale facilității sau ambiguității.

Dacă ne gîndim la premisele de la care am plecat și la șubrezenia atîtor sugestii realiste, falacioase, indicate pe parcurs, un scriitor ca Sciascia ne va apărea hotărît drept un modern jansenist al literaturii, și *Todo modo* ca o carte arătînd în chip exemplar cum e posibil să redai vie, literar, o tensiune morală centrată asupra societății. Ținînd seama de faptul că este vorba de o societate la fel de specială ca societatea siciliană, ce ocazie minunată pentru a obține un succes facil lăsîndu-te antrenat de culoarea locală, de descripție ! Ei bine, Sciascia a evitat această soluție comodă, pentru ca, de la un roman la altul, de la *Ziua bufniței* la *Contexte* și la *Todo modo*, să continue a urmări cu obstinație obiectivul său, să dea o lecție de morală prin intermediul literaturii. Și tot către aceeași finalitate, dar cu mijloace și materiale diferite, tinde deasemenea un narator ce nu se supune regulilor, ca Primo Levi. Povestirile din *Il sistema periodico* nu sînt numai confirmarea unei inteligențe narative originale — revelată la timpul său prin *La tregua* — ce-și trage materia din experiența personală a autorului (de data aceasta chimia este pusă direct în cauză, și Levi este chimist), ci totodată o mărturie de felul în care o generație intelectuală înțelege să fie moralmente și civic prezentă în istoria societății italiene contemporane.

O judecată morală asupra condiționărilor timpului nostru și asupra sensului politic pe care-l posedă azi faptul de a fi inserat în societate sau dezrădăcinat de ea, către aceasta tind deasemenea și alți scriitori, chiar dacă pornesc de la o bază diferită și cu altă viziune a felului în care pot fi reprezentate realitatea și istoria. Un punct constant de referință este și astăzi, încă, Rezistența văzută ca moment istoric și ca fapt capital în formarea conștiinței naționale. Nu cronică a faptelor reale, ceea ce pare totuși să intereseze încă pe un Dusi în *Il gallo rosso*, ci reflexie, examen al conștiinței, judecată, totul înglobat în cercul unei tematici și al unei structuri literare, așa cum se întâmplă în romanul-frescă al lui Benedetti, *Rosso al vento*, care este poate cartea sa cea mai reușită. Să-l luăm acum pe Spinella și opera sa *Memoria della Resistenza*: în reconstituirea climatului conspirației și a luptei partizanilor, pe care o întreprinde sub formă de jurnal, într-un stil atât de diferit de cel al romanelor sale precedente, faptele au fost trecute prin filtrul memoriei, fără ca totuși să se dizolve în lirism și, mai ales, fără să-și piardă substanța ideologică fundamentală care este în acest moment cum nu se poate mai actuală. Partidei opuse, sau dacă vreți, nazi-fasciste, îi aparține din contra protagonistul lui *Notti e nebbie*, roman cu care Castellaneta a revenit din plin la această tematică populară și civică ce-i este atât de firească; chiar dacă uneori pare un pic forțat, e vorba totuși de un personaj exemplar, cum erau deja toți protagoniștii ai romanelor precedente: dar într-un sens negativ, și încarnînd totă violența fascistă, fizică și morală, conducîndu-ne la rădăcinile răului înțeles ca maladie a timpurilor noastre.

Dar pentru a înfrunta realitatea contemporană, scriitorul are la dispoziția sa și alte mijloace de expresie: utopia, povestea, alegoria, visul, care totuși în cele din urmă se reîntînesc și converg toate către răspîntia realului. Desigur, găsim aici o imagine ce diferă de realitate, în transfigurarea sa simbolică, cu alte cuvinte o propunere alternativă. Dar nu constă și în asta, poate, una din datoriile scriitorului, de a introduce dubiul în certitudinile noastre comode, de a le pune în discuție, de a-i acorda literaturii mai degrabă o funcție de stimulare activă decît de consolare pasivă? În sensul acesta, cu *Le città invisibili*, Calvino a adăugat o altă piesă proiectului său de literatură utopică, ce demarase cu *Cosmicomiche*; și chiar dacă vrea să ne facă să credem că utopia este alternativa datorită căreia nu mai are încredere în literatură, o face în așa fel încît te gîndești imediat că de fapt nu și-a pierdut această încredere, că ea există, și încă în mare măsură. Brignetti, cu *La spiaggia d'oro*, pornește cu goeleta pe oceanul său încă și mai departe decît o făcuse cu *Il gabbiano azzurro*, în căutarea insulei care trebuia să posede o plajă de aur. El trasează astfel într-o manieră alegorică eternă călătorie a omului către locul ideal și mitic al fericirii care de fapt nu există. Soldați deasemenea a ales tema voiajului pentru *Lo smeraldo*, roman care se detașează net, în opera sa vastă și multiformă, prin rafinarea și complexitatea narațiunii. Protagonistul, pictorul Tellarini, parcurge Italia, deplasîndu-se printre ruine și dezastrare provocate de un ipotetic război atomic: dar în realitate voiajul său nu este decît una din nenumăratele variante, onirică de data aceasta, a voiajului deseori dificil pe care Soldați l-a întreprins dintotdeauna în căutarea lui însuși. Bonaviri, dimpotrivă, își urcă protagoniștii — bunic și nepot — ultimului său roman, *La Beffaria*, în care se amestecă veselie și fantasticul, într-un aerostat, de unde asistă la stupidele ticăloșii al căror teatru îl constituie un oraș numit

simbolic Beffaria¹. Compagnone, după ce a dat viață propriului său Pinocchio, atinge vîna picarescă și creează un alt personaj, Polichinelle: în *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*, îl face mai întîi să devină șef recunoscut al plebei napolitane, care se opune tuturor cuceritorilor ce s-au succedat de-a lungul secolelor, ca să-l discrediteze apoi printr-un Cardinal-Baron-Avocat, simbol al puterii birocratice ce se perpetuează dincolo de revoluții. Aceleiași linii picaresce îi aparține și *Domingo il favoloso*, un personaj curios ce pare a descinde din eroii din *Randagio è l'eræ*, și pe care Arpino îl face să evolueze în periferiile industriale din Torino cu o îndrăzneală și o naivitate pline de fanfaronadă, dînd viață unui contrast uneori exasperat, dar nu lipsit de o ironie ce-i aparține doar lui, picantă și patetică. Nu trebuie uitată, desigur, în această panoramă, povestirea amuzantă, bazată pe o intrigă grotescă de amoruri senile, adaptată de Concogni în *Allegri gioventù*, roman ce se depărtează de vîna epico-lirică din *Il ritorno*. Dar, mereu pe același plan, trebuie rezervat un loc special, și de importanță absolută, experienței lui Malerba care, cu *Il protagonista*, a împins desacralizarea miturilor consacrate (de data aceasta este vorba de Roma, orașul *Caput mundi*) pînă la ironia cea mai hilară și corosivă.

Dacă impulsul de a reprezenta realul capătă, cum am văzut, conotații ideologice și expresive diverse, același lucru s-ar putea spune și despre interpretarea omului, care este la urma urmei manifestarea cea mai autentică și totodată cea mai complexă a acestei realități. De unde necesitatea pe care o resimt anumiți scriitori de a aprofunda psihologia omului contemporan, de a termina cu acest om fără calități care, zbătîndu-se între impulsuri iraționale și sentimente irealizabile, ne obligă încontinuu să ne reglăm contururile cu noi înșine. Cassola pare să fi atins fondul acestei condiții. După criza pe care o revela *Monte Mario*, pare a fi regăsit cu *Gisella*, dar mai cu seamă cu *L'antagonista*, resursele sale cele mai autentice, aici și mai puternice printr-o înnoită capacitate de a explora contrastele caracterului personajelor sale în raport cu realitatea ce ne înconjoară, pînă la anularea crudă a oricărui impuls de a se realiza, la limită, a personalității însăși. Tot astfel și Prisco, cu *Gli ermellini neri*, a încercat o analiză curajoasă și necruțătoare a condiției umane: roman ce se distinge față de precedentele *Una Spirale di nebbia* și *I cieli della sera*, prin aceea că arată, amară constatare, pînă la ce punct poate ajunge un om, și nu printr-o alegere voluntară, ci printr-o tendință înăscută spre rău, să murdărească mai întîi apoi să și distrugă în chip aberant sentimente și afecțiuni. Pentru La Capria cu *Amore e psiche*, a treia etapă a itinerarului său romanesc după *Un giorno d'impazienza* și *Ferito a morte*, sentimentele sînt, dimpotrivă, prilejul unei recunoașteri psihologice, al unei călătorii mentale de-a lungul străfundurilor celor mai complicate ale raporturilor amoroase, fără a reuși cu toate acestea să le explice sensul. În fața acestor construcții romanești și a personajelor lor întortochiate și frămîntate, sau mai degrabă lateral, se situează relatările scurte, dar intense ale lui Parise asupra sentimentelor ome-nești: după cărți celebre precum *Il padrone* și *Il crematorio di Vienna*, procedeul

¹ De la cuvîntul *beffare*: a lua în deridere, a-și bate joc.

tehnic din *Sillabario* N° 1 se vedește original (fiecărei litere a alfabetului îi corespund unul sau mai multe sentimente umane); dar vom spune că punctul de vedere al naratorului e încă și mai original, aptitudinea sa de a condensa în cele câteva pagini ale fiecărei povestiri o situație în care sentimentele, mai mult decât declarate, sînt trăite în împlinirea și eșecul lor. Elanul către semen însoțindu-se cu o privire înlăuntrul său printr-un necruțător examen al conștiinței, aceasta este tema romanului cel mai îndrăzneț și cel mai complex scris pînă acum de Del Buono, *I peggiori anni della nostra vita*. Este catalogul unei serii de dificultăți pe care omul modelat aici, nu la întîmplare, după chipul scriitorului însuși, într-o auto-implicație totală, își dă seama, atingînd maturitatea, că n-a știut să le depășească. Limba romanescă nu curge cu fluiditate, discursul este o marchetărie încontinuu fragmentată de interogarea asupra trecutului, ce se reflectă asupra viitorului. Totalmente rupte de realitate și de sine, dar numai în aparență, sînt noile povestiri ale unui scriitor ca Rosso, care se cantonează într-o izolare disprețuitoare, *Gli uomini chiari*; mai mult decât a reflecta situații precise sau a se recunoaște, personajele schițează prin gesturile lor violența și tensiunea de care astăzi nimeni nu reușește să scape. Și cu cît par mai abstracte, cu atît devin mai simbolice, pentru că trimiterea la exemple istorice sau naturaliste este un pur pretext de a reda alegoric un discurs ideologic care accentuează caracterul dramatic al violenței pe care puterea o exercită zilnic. Și Bevilacqua abordează această tematică în ultimul său roman, *Umana avventura*, care nu urmează calea fabulei, ci mai degrabă trasează o frescă narativă a dificultății de a fi, în această epocă și în această lume, care pare a-i închide omului orice speranță.

Rămîne acum să luăm în considerare unii scriitori pentru care practica literară se explică printr-o căutare formală, sau de conținut, sau de structură, ce pare a se instala sub semnul unei experimentări deschise mai multor direcții. Se poate spune că sînt în majoritate scriitori tineri, dar nu atît prin vîrstă cît prin caracteristicile scrierii lor, dat fiind că aceasta contează în fond, și nu fișele lor de stare civilă: ne gîndim mai ales la Manganelli, Mastronardi, Siciliano, Gramigna, Meneghello, Arbasino, Soavi, Cattaneo, Wilcock, Ottieri, Celati, Camon, Maraini, Morselli, Testori, prezenți toți, divers, cu fizionomii bine definite. Dar opera lor, privită în ansamblu — și puțin contează dacă e de pe acum vastă sau încă redusă sau pur și simplu încheiată ca cea a lui Morselli —, prezintă, și acest lucru trebuie luat în considerare, caracterul suplu de *work in progress*: în consecință, orientarea căutării îi îndeamnă să-și croiască diferite căi și să încerce experiențele lingvistice și structurale cele mai riscate. Ne gîndim în special la Meneghello și la travaliul său de explorare în profunzime a realității din Malo, de-acum înainte loc celebru al literaturii noastre, explorare împinsă pînă la punctul de a da, la sfîrșitul lui *Pomo Pero*, «Ur-Malo», adică «tablele» lingvistice la originea acestui microcosm atavic, pe care l-a plasat în centrul universului său romanesc.

În fond, ceea ce distinge și caracterizează prezența acestor scriitori în vasta panoramă a romanului și a narațiunii contemporane, este tocmai originalitatea și singularitatea căutării lor, dificil de catalogat în categorii precise: de pildă, poți trece de la fabula din *Nuovo Commento* și *Lunario dell' Orfano Sannita* de Man-

ganelli la povestirea « istorică » și biografică a lui Cattaneo; de la umorul corosiv și hilar cu care Celati povestește *Le avventure di Guizzardi* la dureroasa explorare a lumii nevrozei întreprinsă de Ottieri și care ne-a dat o carte precum *Campo di concentrazione*; de la exemplul romanului « structuralist » încercat de Gramigna cu *Il testo del racconto* la scriitura « barbară » a lui Camon, care, în Occidente, a trecut de la lumea țărănească din *Quinto stato* la radiografia socio-politică a unui oraș și a unui moment istoric; de la întâlnirea rafinată între povestire și critica de artă ce caracterizează opera cea mai recentă a lui Soavi la prospețimea pastei lingvistice a lui Mastronardi, chiar dacă azi, după povestirile din *Assicuratore*, pare mai puțin îndrăzneț decât la debutul acelei « saga » din Vigevano; plâsmuiri de situații alegorice și metafizice (cf. *Il tempio etrusco*) și de personaje (cf. *Lo stereoscopio dei solitari* și *La sinagoga degli iconoclasti*) create de Wilcock, zvrîlitate sfidătoare de către Testori quietudinii literaturii, cu violența reprezentării și a stilului din *Passio Laetitia et Felicitatis*; armonice centrale-europene și james-iene pe care le află, la Dacia Maraini, în *Notte matrigna di Siciliano*, unul din rarele exemple de roman « total » din literatura noastră actuală, de mărturie feministă, care înglobează însă în amploarea sa și atmosfera de tensiune și angoasă a epocii noastre; de la genul « remake »¹ ireverențios și amuzat al kitsch-ului nostru cel mai desuet, cu care se joacă Arbasino în *Specchio delle mie brame*, pînă la povestirea variată și neliniștitoare a lui Morselli—pentru a nu termina la voia întâmplării—descoperit doar de puțin timp, și care există pentru a ne admonesta și a ne face să medităm asupra caracterului caduc al judecăților contingente față de judecățile pe termen lung ale istoriei.

Acestei panorame, pe care o știm arbitrară și supusă erorii ca toate panoramele centrate pe actualitate, și deci oricînd pe punctul de a fi desmințite și bifate chiar în clipa cînd le trasezi, am dori să-i adăugăm, semnificativ, și aceasta nu pentru că așa se obișnuiește, încă un nume: acela al lui Pallazzeschi, pe care moartea l-a răpus într-un moment de fecunditate extraordinară; ultimele sale povestiri nu sînt cele ale unui octogenar, ci ale unui etern om tînr pe care nici moartea nu l-a putut face să tacă.

Din orice latură am aborda această secțiune verticală a romanului contemporan, ceea ce iese în evidență este sensul literar al confruntării cu realitatea: adică o tentativă de a se degaja de cronica publică și privată, pentru a intra în istorie. Aceasta nu este în mod necesar Istoria cu l mare, ci, cel mai adesea și pe bună dreptate, o dimensiune narativă, istorică sau fantastică, în sensul de *fabula*, pentru a fi exact, în care autorul este prezent cu Inteligența și cu voința sa de a reprezenta realul dintr-un punct de vedere inventiv.

În românește de TEA PREDĂ

¹ În engleză în text: refacere, pastişă, imitație (n.tr.)

Oglinda romanului

...De fapt, ce se cere romancierului este de a se face oglinda lui însuși; dificilă gimnastică, care nu va produce un rezultat, de altminteri îndoielnic, decât cu prețul unei atitudini foarte contorsionate.

...A istorisi înseamnă pentru mine o activitate anevoioasă și minunată. Tot ce îndrăznesc să doresc este ca cititorii să găsească în povestirile mele puțin din marea fericire pe care am simțit-o când le-am conceput și redactat, și să nu fie insensibili față de truda ce am avut-o adesea ca să dau curs narațiunii, precum și față de obstacolele neprevăzute la care riscă uneori să se oprească. Dacă m-aș întreba prea riguros despre sursele sau funcționarea acestui curent narativ, vrînd să le pun într-o lumină prea vie, știu bine că aș suscita, ca în domeniul poeziei, obstacole încă mai dificile de trecut, și știu, foarte probabil, că aș falsifica adevărul. Căci acesta este mult mai complex, mi se pare, decât orice aș putea spune, și de la o narațiune la alta (socotind că lucrez cel puțin doi ani ca să termin un roman), sînt sigur că nu voi mai fi același și că modul meu de a povesti s-a transformat profund.

...Vreau să spun că romanul oglindește trecutul și prezentul meu, viitorul meu visat și că proiectez în el mii de imagini ce s-au format în mine cînd mă străduiam să fiu oglinda ciudățeniilor lumii exterioare, a fanteziilor, reveriilor și visurilor mele. Să devin oglindă, iată primul act al unui povestitor sau romancier. Pe urmă trebuie să orînduiesc și să aleg din rezerva mea de imagini, să fac să treacă rodul acestei recolte în cea de a doua oglindă, ce am așezat-o în fața mea și care va fi romanul meu. Scriind acesta, știu că de pe acum am început să alterez adevărul, căci lucrul meu nu este atît de metodic și forțelor ce mă cîrmuiesc le ignorez natura și originea. Oricum ar fi, personajele, făurite în același timp din vis, inspirație poetică și din realitatea memorată, se ivesc într-un mod încă destul de neclar. O să le dau viață ucigîndu-le pentru a le fixa într-o tramă verbală ca pe acei frumoși

fluturi transformați în automate, așa cum sînt personajele de film care vor repeta aceleași mișcări totdeauna în cutia dreptunghiulară a ecranului cinematografic. Și pentru aceasta le las să se zbată cum au chef, totuși ținîndu-le de capătul unui fir. Uneori observ că ele mai de grabă mă țin legat și-mi îngăduie să mă zbat. Pe urmă există ciudate interpenetrații. Făurite din amintire, personajele mele se « așează » în mine la fel cum mă « așez » eu în ele. Îmi mănînc propria progenitură și ea mă devorează. A scrie un roman este o aventură atît de admirabilă încît nu pot să concep că aș putea-o conduce cu nepăsare, la fel cum se petrece în iubire. Cît despre mine știu că sunt stăpînit, atunci, mereu, de ceva mai puternic decît mine. Dacă această forță, cum mi s-a mai întîmplat, mă respinge sau mă părăsește, cu atît mai rău; nu încerc s-o forțez la o reîntoarcere, care n-ar fi decît lipsită de grație. În sfîrșit, voi spune că termenul « erou » are pentru mine un înțeles, care dacă n-ar fi decît pe plan afectiv, și mi s-ar părea la fel de minunat ca de obicei atunci cînd văd persoana principală a narațiunii mele ajungînd pe nesimțite la acel fel de glorificare ce — ca în viață, ca în vis și-n artă — deosebește pe eroii noștri. Romancierului, mie, îmi revine misiunea aceasta fiindcă sub masca solidarității vreau să răspund, pentru a-i face și pe cititorii mei, sau pe cei mai mulți dintre ei, să trăiască o asemenea glorificare. Procesul romancierului (care i se va face într-o zi, firește, și nu va fi cel mai puțin pasionant al istoriei) nu va fi cîștigat decît în măsura în care va fi capabil să-și impună eroii la cît mai mulți oameni.

« A scrie o carte înseamnă oarecum s-o recitești », afirma Salvador Elizondo, un tînăr romancier mexican despre care se va vorbi cu siguranță. O asemenea apreciere, la care subscriu în principiu, mi se pare concludentă mai ales în cazul romanului, care se prezintă naratorului, în același timp ca un film și ca un vis. De la primul, de la film, are derularea fragmentară, întreruperile, salturile peste timp și loc, repetările; totuși posedă curioasa prezență intemporală a visului, căci, pentru autor, un roman pe cale de a fi scris poartă cu el ultima literă; și moartea lui este înscrisă în început, chiar dacă vreun obstacol neprevăzut îl împiedică să facă un lung parcurs. Conștiința romanului mi se pare inseparabilă de conștiința morții. Totuși romanul terminat mi se pare cu atît mai reușit, cu cît naratorul va fi știut să păstreze virtuțile copilului sau va fi fost capabil să le împrumute pe acelea ale sfîntului, ale criminalului, ale iubitului disperat sau ale bețivului, căci, cred, că o oarecare inconștiență a vieții nu se desparte de ceea ce, cam obscur, am denumit conștiința romanului.

Desigur, romanul, prin limbaj, recitat pe măsură ce se creează, iese din oglindă, părăsește ecranul și devine (redevine) obiect. Puținii romancieri, în adevăr moderni, mă vor contrazice dacă voi afirma că în definitiv acest limbaj este totul, fiindcă numai el dă existența naratorului, separîndu-l de masa oamenilor care narează. Și romanul n-ar fi să existe decît plecînd de la existența romancierului, deși creatorul o să fie recunoscut evident după opera sa, ceea ce ne va așeza încăodată într-un univers de oglinzi strălucitoare.

Am iubit totdeauna romanul; am simțit totdeauna mai mult sau mai puțin lucid, că este un vis zămislit din neliniște, ceea ce Apollinaire numea « o scînteie care durează »... Tot ce există are nevoie de o oglindă.

Nu acesta este oare rolul esențial al romanului în umanism, și aiurea?

În românește de ALEXANDRU BACIU

«Cel mai larg și suplu mijloc de expresie literară»

... Romancierul este deci un om care vede în lumea, așa cum există, un fel de sfidare permanentă, o provocare. Nu va avea răgaz atîta timp cît nu-l va fi dat o oglindire literară, cît mai largă și mai fidelă posibilă. Pentru treaba aceasta, n-are nevoie totdeauna să se depărteze de lume ca atunci cînd copiază un obiect. Poziția sa în societate îi asigură o asemenea depărtare.

... Odată acțiunea romanului situată în cutare sau cutare epocă (a noastră trebuind să aibă prioritate, după părerea mea), romancierul este liber să dea peste cap cronologia, după cum are chef și chiar să introducă un timp ne-romanesc, sub forma de pildă a intervenției autorului.

... Idealul de libertate pe care încerc să-l definesc aici cere ca personajele romanului să înceteze a mai fi prezentate în dublul ecleraș al descripției figurative și al analizei psihologice tradiționale. Realitatea umană, sub aspectul corporal, chiar morfologic, nu-i așa ușor de sesizat, cum scriitorii au crezut mult timp; știința ne-o dovedește. Se întîmplă dealtminteri ca personajele să apară într-o scînteietoare realitate, tocmai cînd nu îndreptăm lumina asupra lor! La fel, ce de mărturisiri mai fac aceste personaje uneori cînd romancierul le dă puțin răgaz! Cînd caută să facă cît mai adevărate cu putință personajele fictive ce le creează, romancierul de azi nu poate să ignoreze, de pildă, concepțiile psihosomatice, care ne îngăduie să înțelegem omul în totalitatea lui complexă (cel puțin s-o sugereze), după cum nici n-o să ignoreze descoperirile psihologiei moderne (mai ales acelea privind limbajul omului).

Dar contrar a ceea ce s-ar putea crede din ce am afirmat, această aprofundare a cunoașterii ființei umane nu duce obligator, la individualizarea sistematică a personajelor. Cvasitotalitatea literaturii românești, de la origini, se bazează pe tema

destinului excepțional. Stendhal și Balzac ne dau exemplul (al doilea într-o mai mică măsură, căci în « Comedia umană » mediul său ne duce la apariția unui erou de proporții mai înțelepte). În secolul al 19-lea, numai Flaubert, în « Educația sentimentală », și Zola, în multe din romanele lui, au știut să rupă cu această tradiție de esență romantică și au acordat locul cuvenit, în literatură, individului obișnuit. Prin acest adjectiv nu trebuie înțeleasă mediocritatea, lipsa de valoare. Cel puțin, nu mai este cazul astăzi.

Noile metode de analiză de care amintim ne îngăduie, de fapt, să descoperim că ființa-umană-tip oglindește frământările, conflictele, progresele colectivității, sub o formă, care — oricât de specifică ar fi — ne autoriză să vorbim de « o aventură a similitudinii ». Pentru a simplifica, o să spunem că a sosit poate momentul când romanul trebuie să treacă de la studiul psihologic al « cazurilor », la concepția filozofică a omului în cadrul lui natural și al vremii sale.

Trecere anevoioasă. Firește, se poate recurge la unele procedee, mai ales la acela care consistă în a nu da nume personajelor sau a le înmulți, plasându-le pe toate la același nivel. Dar astfel poți deveni cu ușurință convențional. Dacă cercetăm cu atenție această problemă, observăm că « personalizarea » excesivă a personajelor romanului nu poate fi evitată decât printr-o răsturnare completă a opticii romancierului. În acest mod, ajungem să concepem romanul, ca o istorie văzută printr-o situație, nu prin personaje, prin obiect, nu prin unul sau mai multe subiecte.

Iată că revenim, — se va spune — la faimoasa « literatură obiectivă », calul de bătaie al teoreticienilor « noului roman ». Să ne înțelegem: obiectul nu trebuie să fie al de scriitor ca unghi de viziune, decât dacă are o valoare generală, dacă ocupă un loc esențial în viața ființei umane. Nu-i vorba de acea pictură înșelătoare a realității materiale așa cum, printr-o voință de dezumanizare, teoreticienii Noului roman ne-au obișnuit. Voi fi iertat de a mă cita ca exemplu (un exemplu nu este obligator un model): lucrez acum la ce aş putea numi « romanul sării » (nu-i un eseu, un studiu, ci un roman, după părerea mea.) Am impresia că n-am scris niciodată ceva mai uman.

Stăruie: mai romanesc, căci ar putea exista temerea că un asemenea roman e lipsit de intrigă. Dar relațiile noastre cu realitatea cotidiană, materia însăși, nu reprezintă oare intrigi permanente reinnoite? Ajungem aici la aventura ontologică, poetică dacă preferați. Teoria antrenează stilul, îl determină. Există, în romanul, lărgit astfel cum îl concep, o poezie anterioară scrisului. Denumind lumea, nu te paște niciodată riscul să scrii prost.

Desprins de aceste convenții, de romanescul strimt circumstanțial, liberat de cultul eroului, evitând subiectul, în profitul temei (nu spun al tezei), romanul poate să devină cel mai larg și suplu mijloc de expresie literară. Atunci ar reprezenta instrumentul de sinteză ideal al istoriei omului, mijlocul de a-i fixa pentru totdeauna însemnătatea profundă, de a transmite generațiilor viitoare mesajele epocii, și de a ne asigura astfel o victorie răsunătoare asupra timpului.

În românește de A.B.

Nașterea personajului

... Pentru mine, aventura romanului începe totdeauna la fel: siluete ce se detașează din amintiri pentru a se modela precum «glazura», și care devin personaje (îmi place cuvântul); de atunci, «cresc», mă obsedează, mă vizitează pînă și-n somn, îmi solicită scrisul, narațiunea, mișcarea. De obicei, sînt mai multe; n-au relații între ele. Sînt acolo totdeauna singure, izolate, mici planete ce caută de pe acum inconștient să se unească între ele. Îmi cer să creez mișcarea de cuvinte, de fraze, de paragrafe ce le va face să trăiască și să se însușească, să existe, adică se se cunoască, ființe duble, adevăr uman și adevăr literar. Voi fi, o știu, «născător», organizator, șef de protocol, mai mult încă: tată.

Ce sunt? (Să ne înțelegem bine: vorbesc de ce fac, sau încerc să fac, nu de ce se va naște în viitor, căci aceasta nu știu niciodată dinainte. După zece romane, simplu, caut să înțeleg.) Ce sunt? Totdeauna, eroii unuia sau mai multor exiluri: exil în timp, exil în spațiu, exil în genealogia lor, exil în prietenie sau iubire, poate și exil în acțiunea la care ei nu participă, exil în feerie sau în comunitate.

Uneori epoca nu le convine; regretă un trecut idealizat, aventuri picarești din altă epocă; sau, mai de grabă, pelerini ai viitorului, caută în acest trecut un zbor, valori putînd să proiecteze spre viitor; sau, mai mult, luptă disperat pentru a se integra în prezent, nereușind să scape de conceptele, de sentimentele în care se înămolesc.

Altele au parcurs lumea și sînt străine în țara lor; sau cunosc nostalgia țării de baștină, pe care au părăsit-o pentru un motiv sau altul: război, exil politic, ceea ce înseamnă pentru ei dificultăți de adaptare, temnițele unde sunt închise din cauza caracterelor etnice, căutarea zadarnică a paradisului pierdut, deasemenea acela al fratelui cu mîna caldă căruia să i se destăinuiească, și, mai ales, să povestească, să ne povestească.

Iubirea pierdută, episodul vieții fericite ce se îndepărtează în timp, de pe acum îndepărtata fraternitate a luptei lor comune, epocile primejdioase, nevoia de libertate, de a pleca, cum spune Diderot, avînd «capul descoperit, pieptul gol», toate le găsesc la ele, dar și un alt exil: acela al limbajului, al comunicării ce se stabilise cu *altul*. Sînt limitați la regretele lor zadarnice, la vagi sentimentalisme? În parte, da. Dar încearcă un efort disperat pentru a se smulge din aceste nisipuri mișcătoare și asta mă interesează în mod esențial în lucrările mele romanești, totdeauna cu tainica speranță că la o cotitură a căutării mele se va lvi marea mișcare de eliberare ce-mi va aduce nu fericirea, ci o mai bună adaptare la comunitatea umană. Uneori, am impresia că am găsit un drum; adesea, îl pierd. Poate chiar un cititor atent ar găsi de la o carte la alta, speranțe și îndoieli, victorii — vai! — trecătoare și eșecuri, chiar renunțări, apoi reluarea luptei.

Orizont 2000

... Cultura viitorului se va deosebi fundamental de culturile aflate sub semnul definiției și clasificării, a căror istorie o reface Michel Foucault (*Despre cuvinte și lucruri*)... Elaborind o gramatică și o logică simplă și totodată riguroasă, ele au stabilit continuitatea la nivelul sistemelor și ideilor. Secolul XVIII ordona lumea după legile Istoriei Naturale, în care secolul XIX avea să discearnă consecințele dialecticii și evoluționismului. Epoca noastră este nu numai în fizică — prin Planck — dar și în plan social și literar, o epocă a *discontinuității*, nu a ordinii. Iată de ce atât de apăsătoare « analiză a sentimentelor », care cadențează pulsațiile omenești, comentându-le, e înlocuită printr-o serie de paroxisme, așa cum, în muzică, rigorii mozartiene îi iau locul exacerbarile *hot-jazz*-ului.

Arta se va baza din ce în ce mai mult pe asociațiile rapide de idei, și, mai ales, pe combinațiile complexe care nu mai țin doar de logică, sau, în orice caz, pe care logica nu le mai poate controla. Locul ei îl ia calculatorul.

Trebuia renunțat la un anumit limbaj. Nu numai la vocabular, dar și la ceea ce s-ar putea numi, de exemplu, gramatica romanului sau a poeziei. De-a lungul ultimelor secole, literatura a fost comandată de gramatică și logică, de adjectiv și frază, de jocul personajului și al intrigii. Aceste relații mecanice sînt înlocuite acum cu relații pe care le-am putea numi « electrice », energetice sau magnetice. Teatrul încetează să mai fie o « reprezentare » într-o sală împodobită solemn cu o cortină

* Din volumul R.M. Albérès: *Littérature, horizon 2000*. Albin Michel, Paris.

în stil italian, pentru a deveni nu un joc, ci un instrument de optică și electronică, o mașină emițătoare de semnale... O asemenea relație magnetică tinde să guverneze și romanul, care încetează să mai fie un fapt divers, devenind un fel de călătorie cosmică...

Dacă nu ar fi fost fascismul și războiul, care au condamnat Germania anilor cincizeci la o literatură a culpabilității, această literatură cu *aură* magnetică ar fi putut exista astăzi. Ernst Jünger publica *Pe falezele de marmoră* în 1943. Hermann Hesse, disperatul și revoltatul de odinioară — în *Demian* și *Lupul stepelor* — a valorificat mitul Orașului în *Orașul de dincolo de fluviu* și, pentru că totul se reduce, în ultimă instanță, la problemele de limbă (oare nu din pricina lor s-a năruit turnul Babel?), în *Jocul cu mărgelile de sticlă* el îi prefigurează limbajul, a cărui forță creatoare e exprimată prin străvechiul mit al limbii universale, adică al omnipotenței Omului pe pământ: « Ca un fir roșu, ea a străbătut întreaga istorie. Uneori, doar ca năzuință spre o limbă universală constituită, în funcție de epocă, în jurul unei anumite științe sau arte, prin intermediul căreia să poată fi exprimată în semne evidente valorile și formele. Alteori — la un nivel mai elevat — acest amplu joc al spiritului tinde să cuprindă totalitatea cunoștințelor, a culturilor și operelor și, aducându-le la un numitor comun, să le traducă într-un spațiu armonios ce va da naștere unor noi raporturi, concomitent cu afirmarea, ca un cântec, a ritmului ascuns, a legii ultime, sau pur și simplu a posibilității unor schimburi nenumărate. Dar, dincolo de acest joc, există un altul, superior; în termeni mai exacti, aceste eforturi de erudiție, aceste studii de sinteză, toată această încercare de a reuni într-un spațiu comun infinita varietate a cunoștințelor și operelor, nu reprezintă decât unul din aspecte. Celălalt aspect îl constituie meditația înțeleasă și ea ca o disciplină și o tehnică. Jocul devine astfel un joc al Jocurilor, [...] care, printr-o susținută, inspirată și savantă contopire a muzicii, matematicilor și meditației, va putea dezvolta în spiritul și sufletul participanților arta raporturilor universale, în stare să trezească de fiecare dată presentimentul infinitului sau să producă experiența unității »¹...

Ne putem aștepta, așadar, la o *tendență ludică* a literaturii viitorului. De-a lungul secolelor raționaliste — al XVII-lea și al XIX-lea — rolul jocului a fost mult prea mult neglijat. Unul din meritele noului roman e de-a fi contribuit la reabilitarea lui.

Nu e un paradox faptul că Orașele mitice amintesc de romanele-sumă ale individului: *Un om fără calitate* de Musil, *Consulul* lui Malcolm Lowry, și, alături de Omul Orașul, *Cvartetul din Alexandria* de Durrell. În toate, împlinirea se face prin unitate și diversitate căci, de fapt, Orașul și Omul constituie unul și același subiect, care, în literatură, se cere tratat într-o *aură* legendară, pentru a ajunge la adevăratul realism, care este epic, poetic și mitic...

¹ MAURICE BLANCHOT: *Le Livre à venir*.

E de prevăzut, deci, în viitor, un roman-sumă mitologic, care și-a precizat deja unele procedee și simboluri: aritmologia, de pildă, calchiată pe *Odissea* în *Ulysses* și în *Consul*, coboririle în Infern, utilizate de Michel Butor, și, mai ales, tema « străinului », a necunoscutului străbătînd Orașul — Mersault, « frumosul tenebros », omul care-și trăiește ultima zi de viață, Geoffroy Firmin la Malcolm Lowry și Virgilius din *Moartea lui Virgilius* de Hermann Broch. Căci acest roman mitic poate reprezenta suma simbolică și alchimică a unui Oraș, a unei epoci, a unei vieți.

Asemenea forme ale romanului ca sumă mitică ar putea părea uneori prea ingenioase sau prea cerebrale. Nu este totdeauna necesară utilizarea subterfugiului și a simbolului prea evident. Cît despre realismul tradițional, el nu va fi scos din drepturile sale. Amatorii de foiletoane vor fi deplin satisfăcuți citind romanele ce vor apare sub semnul *Somnambulelor* lui Hermann Broch, în care povestirea propriu-zisă e la fel de precisă, de istorică, de realistă, ca în orice roman tradițional.

Așadar, foiletonul poate deveni și el un mit, fără să împrumute neapărat formele mai subtile și mai absconse ale romanului ca sumă mitică. Oare nu aceasta e forma romanească — precursorii ei sînt acum binecunoscuți — care va aborda, într-o măsură considerabilă, problematica ultimului sfert de secol XX? Căci există astăzi o artă, care elimină vechea opoziție dintre realism și subiectivitate artistică: « În miezul oricărei povestiri, există o conștiință subiectivă, privirea liberă și imprevizibilă care face să țîșnească evenimentele așa cum le percepe ochiul. Acesta e focarul viu care trebuie păstrat. Povestirea, raportată mereu la un anumit punct de vedere, ar trebui să fie rodul ființei lăuntrice, nu plămuierea romancierului a căruia artă, îmbrățișînd totul, își domină propria creație în virtutea unui elan de libertate totală, ci limitată, situată și orientată în chiar universul care o afirmă, o reprezintă și o trădează » (Maurice Blanchot).

Adeseori, un roman-poem care, la prima vedere, poate părea dificil unor cititori, se dovedește, prin intenția sa ludică, extrem de atrăgător. Astfel, în *Circus*, pe care Maurice Roche îl intitulează « roman(e) » — fără îndoială pentru a arăta că fiecare cititor își poate afla în acest text « propriul » roman — ne aflăm în fața unei adevărate machete lingvistice a unui oraș, la care putem executa tot felul de comenzi electrice, ca odinioară la trenulețul de jucărie...

Asistăm astfel la elaborarea unei noi concepții despre spațiul românesc. Ne-am obișnuit cu răsturnările ordinei cronologice. Iată acum că și spațiul, devenit din geometric magnetic, va suferi aceleași convulsii...

În românește de ALINA LEDEANU



Nijinski în Petrușka

Debutul unui mare sociolog al artei

1911 TIMIȘOARA

ARNOLD HAUSER

«Baletele ruse» la Budapesta

Momentul în care — ajuns la ieșirea din teatru — simți pe fruntea cuprinsă de amețeală și vuiet, întâia pală a răcorosului vînt de noapte și odată cu ea suflul vieții vii și lucide, te face de multe ori să stai locului, privindu-te cu uimirea brusc trezitei obiectivități; căci părăsind lumea stilizată și sugestivă a teatrului, opiniile și gusturile ți s-au modificat într-o singură clipă. Te privești pe tine însuși și constăți — cu un zîmbet lăuntric cam stingherit și iertător — că perspectiva din teatru te-a făcut să pierzi măsura; că după marele entuziasm n-a mai rămas în tine decît un soi de melancolic sentiment al recunoștinței față de cel care, pentru scurt timp, a reușit să-ți adoarmă dureros-lucida rațiune veșnic de pază, dăruindu-ți pentru cîteva efemere minute iluzia marilor trăiri. Rară și de neuitat rămîne seara după care noua confruntare cu viața te doare, precum te doare necruțătorul imperativ de a lua la cunoștință că ai întîlnit față-n față frumosul — dar s-a terminat, nu mai este, a avansat (sau s-a degradat), ajungînd amintire; iar picioarele caută să întîrzie, printr-o calculată încețineală, momentul cînd zgomotul străzii are să pună capăt « oficial » serii care ți-a oferit atîta încîntare.

Așa m-a durut să revăd Parisul după frumosul balet rusesc; ochiului încîntat de culori noi, urechii încîntate de o muzică nouă, amețitor de tînără și de viguroasă, i se păreau sărace pînă și miile de frumuseți ale Orașului Luminii. Ochiul atent prinsese noi căi de evoluție ale artei scenice: ceva imaginat poate de Wagner; ceva căutat de Max Klinger în experimentele sale combinate din imagini, statui și arhitectură; ceva

ARNOLD HAUSER

ce Max Reinhardt n-a izbutit încă pînă acum. Comparația e la îndemînă ; însuși Reinhardt i-a mărturisit autorului acestor rînduri, că noile sale idei scenice sînt inspirate din teatrul rusec. Într-adevăr, regia și decoriurile spectacolului cu *Sumurum* trădează o intensivă influență rusească, dar într-o formă greoaie, brutală și obositor de trenantă. Genialul coregraf Fokin și scenograful Bakst (autor și al costumelor) au renunțat total la vechiul balet încorsetat în rochii de tul și în simetrie. Fiecare dansator în parte își trăiește propria viață *individuală*, toate costumele sînt individualizate și caracteristice, nici urmă de uniformă. Acolo unde totuși mai multe personaje poartă măști identice — ca de exemplu iubiții negri ai Șeherezadei — această uniformizare dobîndește un bine subliniat sens simbolic.

Poate că un alt ansamblu coregrafic, mai puțin apt, nici n-ar putea urmări talentul ingeniosului proiectant ; o astfel de producție necesită neapărat asemenea oameni, tineri, frumoși, plini de ritm. Și mai ales un astfel de geniu al dansului și actoriei, cum este Nijinsky, miraculosul dansator degajat ca un fluture. Indescribibil de armonios este tot ce produc acești oameni ! Factura convingătoare a sincerității lor, iluzia vieții vii, rezultă tocmai din stilizarea consecvent dusă pînă în extrem. Orchestra interpretează o mică piesă volatilă ca un vis, ușoară ca boarea unei respirații : *Invitație la dans*, de Weber . . . Totul e alb, camera unei fete într-o casă de aur, luna presară argint pe copaci, într-un jilț alb, îmbrăcată în rochie Biedermeier albă, domnișoara Karsavina. Mîna îngustă,

de copil, scapă tradafirul roșu — ce roșu incandescent în acest noian de alb ! — iar prin fereastra deschisă se strecoară în încăpere Nijinsky, duhul rozei. În piruete de o incredibilă degajare și imponderabilitate, în salturi neverosimile prin imprevizibilul curbei lor, într-un amețitor vârtej o antrenează pe fata frântă de oboseală, apoi își ia un îndrăgostit bun-rămas, prin singurul gest de a-i săruta mîna — și iată, trupul de libelulă împodobit cu trandafiri a și țîșnit prin fereastră, spre Lună. Spumoasă ca un vis și ținută într-un colorit estompat ca de vis a fost toată producțiunea : dintr-un vis ți se pare că te trezești, cînd se aprind luminile.

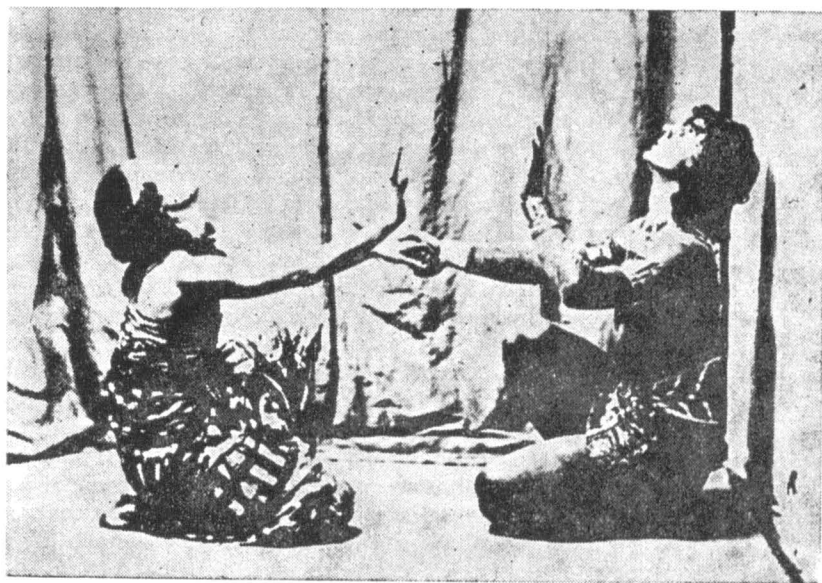
Șeherezada . . . Scena e o adevărată revărsare de sălbatec-focoase culori luate parcă din vechi miniaturi persane, de pompoase și supraîncărcate aurării, de apăsător eroticism îmbibat cu parfumuri grele : o nebună noapte a dragostei, petrecerea de taină a Șeherezadei și femeilor sale, cu ibovnicii lor negri. Orgia și-a atins apogeul ; șahul apare neașteptat : sînge, sabie, moarte ; se prăbușesc, plumburii, trupuri pe jumătate goale ; pumnale de aur străpung piepturi albe, de femeie . . . Ororile din o mie și una de nopți, scăldate în nestemate . . . Cel mai profund, cel mai valoros rămîne însă baletul *Petrușka* pe muzica unui foarte tînăr compozitor, care se cheamă Igor Stravinski. Orice superlativ e prea puțin spre a-l caracteriza. Orchestrația sa este mai policromă și mai îndrăzneată chiar decît a lui Richard Strauss, ba poate chiar mai amplă : folosește pianul, pianina, celesta și — pianul-flașnetă ! Nu s-a apucat să învețe de la noile mărimi franceze și germane, ci s-a întors la Mussorgski, mort cu douăzecișicinci de ani în urmă, și din păcate, prea puțin cunoscut la noi. (Debussy a învățat mult de la el, dar nu are nici pe departe căldura marelui maestru rus) Muzica lui Stravinski este de o infinită sensibilitate nervoasă ; în tabloul întii vibrează necondiționat o vuitoare zarvă de iarmaroc ; joacă ursul, sună flașneta, un grup de fete se zbenguie alergîndu-se, un comediant bătrîn își prezintă, cîntînd din fluier, cele trei păpuși : o fată cu șalvari roșii (Karsavina), o paiată (Nijinsky) și un harap ciocolatiu (Orlov). Fata îi rîdea-n nas paiatei îndrăgostite ; piciorul ei mic, încălțat cu cisme, îi demonstrează prostănacului, la modul cel mai univoc, totala lipsă de perspectivă a situației sale — și dispare, trîntindu-i ușa. În suferința neajutorată a paiatei pulsează toată măreția și durerea tuturor marilor iubiri veșnice ; în felul neputincios cum trupul său lipsit de vertebre lovește peretele ferm al cutiei, se zbuciumă cel mai adînc tragism uman.

În sala de un albastru incandescent, negrul se joacă asemeni unei mai-muțe, cu o nucă de cocos ; femeiușca îi cade în brațe, iar biata paiată este din nou dată afară, cu tristețea și cu dezlănțuita-i gelozie cu tot . . . Vuietul tîrgului se mai astîmpără, dansatorii pornesc spre casă, fulgi mari prind a cerne pe acoperișurile pestrițe ale bîlciului, iataganul negrului crapă

prostuța țeastă de porțelan a îndrăgostitului Petruška, mulțimea îi prinde în valul ei pe dansatori, fulguirea acoperă încet cadavrul părăsit al păpușii. Cauza tăcutei dar profunde emoții să fi fost oare cele câteva zguduitoare și sincer-omenești momente perindate prin fața noastră? Efectul a fost oare al riguros-echilibratelor armonii a unor subtilități artistice, sau totul se datorește doar faptului că o magică putere ne-a redat — acum, cînd sîntem niște sărmani și osteniți copii mari — credința în basm și în miracol, din anii copilăriei nevîrstnice? Oamenii aceștia miraculoși, capabili să dea viață basmului, au ajuns acum pînă la noi, în turneul lor european. Cîteva seri la rînd, amfitrionul rușilor va fi Népopera (Opera populară) de la Budapesta. Cine are posibilitatea, să se ducă, să vadă miracol și basm . . .

TEMESVÁRI HIRLAP, 1 martie 1912

Anna Pavlova și Mihail Fokin în *Cleopatra* (Baletetele Ruse)



Poezia lui Babits Mihály sau obiectivitatea în lirică

Măsura în care putem fi obiectivi față de lumea dinafară, față de influențele exercitate de ea asupra noastră, față de impresiile noastre asupra ei, adică, într-un cuvânt, față de propria noastră lume — și implicit posibilitatea intrinsecă a acestei obiectivități — constituie una din cele mai delicate, mai inaccesibile și mai frecvente probleme ale gândirii omenești. Ne însușim totul prin intermediul *propriului* subiect și al *propriei* optici; cum să mai faci abstracție de propriu-ți subiect, de propriu-ți eu, când privești o lume pe care ți-ai însușit-o în felul acesta?! Kant a spus demult că așa ceva *nu se poate*.

În plină feroare științifică și nepotolită goană după pozitiv, a fost salutar să se invoce, să se enunțe sus și tare numele lui Kant și motto-ul marii sale învățăături. A trebuit într-adevăr să i se strige omului, care se mișca în limitele strâmte ale propriului său eu, însă dorea pînă-n extrem cufundarea: « cum vrei tu — întruchipare a subiectivității, tu, ale cărui vederi, intuiții și idei sînt fără excepție relativități raportate la tine însuși, la propriul tău organism, la propriile tale dispoziții trupesti și sufletești — cum vrei tu să cunoști adevăruri obiective și absolute, pozitivuri disociate de eul tău? ! » Și a trecut foarte mult timp pînă ce omul — în veșnica-i cercetare și investigație, în veșnica-i goană după fapte și constatări — să cunoască simburile insuccesului muncii sale, explicabil prin însăși natura obiectului. Iar cînd a înțeles însfîrșit acest lucru, imaginea lumii a devenit brusc alta, pentru el. *Subiectivismul* a luat locul *obiectivismului* din secolul XIX (caracteristică de căpetenie și poate chiar totalitară a aceluia secol), care constituia legea supremă, operînd în limitele sale asupra tuturor lucrurilor, nu numai în domeniul științei dar și în artă. Pînă acum, în toate domeniile artei — în literatură, pe scenă, în pictură — exista o singură orientare consacrată și aparent eficientă: *naturalismul* cu desăvîrșire disociat de eul artistului și capabil să redea o imagine a lumii, fidelă din punctul de vedere al științelor naturii. Acum însă, după ce și artistul și-a dat seama de imposibil, punctele de vedere s-au schimbat dintr-odată. Spre a evita concesiile care dăunează oricărui efect artistic, creatorul a preferat să se mulțumească cu universul strîmt și limitat al « eului ».

La sfîrșitul secolului XIX (calificat de marele Lamprecht, atît de potrivit, drept « epoca subiectivismului irascibil ») totul începe să apară în oglinda arbitrar luminată a « eului ». Concepția subiectivistă despre lume nega esența permanentă a lucrurilor. « Totul există doar timp de o clipă » —

spunea subiectivismul — și totul a devenit dispoziție sufletească a acestei clipe. Ca singură valoare, « dispoziția sufletească » a devenit cu totul arbitrară și nelimitată tocmai datorită facturii sale individuale, iar dispoziția sufletească de orice fel a oricui, era în egală măsură justificată și valoroasă. Fiecare își avea lumea sa individuală, aparte, construită arbitrar, iar în această lume nu existau valori pentru că nu existau esențe. Nu se puteau pronunța judecăți pentru că nu existau nonvalori. Nu se puteau stabili diferențe pentru că nu existau similitudini, pentru că nu exista univoc, pentru că toate difereau între ele. Nu mai existau reguli limitative, nu mai existau forme obligatorii ; artistul era liber să realizeze tot ce vedea și simțea sau tot ce i se părea că vede și simte. Aceasta a fost arta impresionistă. Și pe lângă toată buna-credință și onestitatea ei, această artă (care, în fond, nu a îndeplinit întotdeauna criteriile menționate) era plină de erori, de involuntare minciuni izvorâte din natura lucrurilor.

Îmi amintesc, în acest punct, de o discuție avută cândva cu un bătrîn prieten ; eu pledam, cu toată ardoarea tinereții mele, pentru suveranitatea absolută a artistului, dar mai aud și acum, ca pe un mesaj al învățămintelor, înțelepciunea filtrată în cuvintele sale calme : « Dragă băiatule, artistului i se îngăduie orice, în afară de minciună. *Nu-i îngăduit să minți !* » Or, datorită unei optici legate de moment și relativității sale dispersate pe mii de direcții, impresionismul minte fără să-și dea seama și fără să vrea. Căci ceea ce este, datorită dispozițiilor tale sufletești specifice, adevărul tău cel mai adevărat, poate fi eventual, *pentru mine*, cea mai neobrazată minciună, dacă văd lumea în alt moment și *în alt fel*. Și, cu toate că această deosebire dintre mine și tine este inevitabilă și impusă cu necesitate, tu ai totuși îndatorirea de a o atenua pe cât poți — dacă scrii, pictezi, sau cioplești pentru mine — și anume s-o atenuezi năzuind spre acea esență constantă a lucrurilor, care constituie o valoare nu numai pentru tine, dar și pentru mine. Căci artistului trebuie să-i fie foarte dragi descoperirile și intuițiile sale momentane și este inteligibil că uneori el le sesizează în aspectele lor individuale, redându-le prin semne cu totul specifice. Da, dar aceste schițe (căci de obicei schițe rămân) au valoare numai și numai pentru el ; în ochii mei sînt lacunare deoarece necesită explicații și completări, fiind, în afară de aceasta, neinteligibile fără cunoașterea personalității artistului și a circumstanțelor în care au survenit. Or, opera de artă trebuie să fie elocventă prin sine însăși. La urma urmei eu, receptorul, nu mă pot preocupa neconținut de artist : mie îmi trebuie artă. Această goană după personalitatea artistului (practicată de publicul impresionistilor), acest avid, iritabil, ba chiar maladiv interes pentru senzațional, descrește de-acum neconținut. Azi putem enunța deci, strigînd sus și tare, *îndreptățile* noastre revendicări : « vrem esență

și valoare ! » Să adăstăm însă un moment la calificativul de « îndreptătit ».

Pe lângă necesitatea metafizică, geneza operei de artă mai implică întotdeauna și o necesitate exterioară, de *ordin practic*, aş spune, una care nu este nicidecum mai slabă sau mai puțin determinantă decât cea dintîi: dorința artistului de a fi receptat, de a avea public. Prima operă de artă a luat naștere probabil dintr-o necesitate pur metafizică, însă chiar primul receptor a inoculat în artist germenul ambiției, care — crescînd mereu ca vigoare și semnificație — acționează astăzi concomitent cu necesitatea metafizică ba uneori chiar în această calitate. Însă inspiratoarea prezență a publicului îi creează artistului totodată niște îndatoriri, prima dintre ele fiind tocmai aceea de a lua act de această prezență. Iar publicul are dreptul să-i pretindă să ia act, mai ales deoarece el este acela care îl întreține pe artist.

Iată pentru ce este *îndreptătită* astăzi afirmația că persoana artistului are o importanță secundară, cea primară revenindu-i operei. Nu sîntem curioși de ce mijloace dispune el ; ne interesează ce poate exprima prin ele. Căci astăzi revendicăm din nou o artă finalistă, în care nu *mijloacele* să fie scopul. Avem nevoie din nou de o artă cu pondere și profunzime, finalistă și necesară ; de o artă cu formă regulată ; de o artă care face evaluări și stabilește deosebiri.

Pretutindeni se văd deja cele mai îmbucurătoare semne ale conturării și formării acestei arte. În pictură, poate cu cel mai ferm program, chiar dacă nu și cu depline rezultate, Kernstock și tînăra sa gardă cunoscută sub denumirea de « Cei opt » ; în critică Lukács György, iar în lirica noastră, neapărat, Babits Mihály reprezintă reacția la anarhia subiectivismului.

TEMESVĂRI HIRLAP, 16 iunie 1911

Caesar și Cleopatra

Bernard Shaw pe scena Teatrului Național

Shaw califică această comedie satirică drept « o bucată de istorie » — deși piesa nu-și propune cîtuși de puțin să oglindească istoria în neștirbitul ei adevăr, ci doar felul în care o vede ironia britanică din secolul XIX. Scopul nu este deci fidelitatea istorică, ci explorarea, demascarea unor adîncuri și realități morale omenești, la un mod lipsit de prejudecăți. Prin

persoana lui Caesar, Shaw nu ni-l înfățișează pe eroul istoric și nici pe cel al tragediei shakespeareiene, ci pe strategul și omul de lume cu un început de chelie și cam vorbăreț, care, în ciuda acestor scăderi, rămîne realmente mare și uman. Se confruntă aici patos și cinism, momente de molatec lirism și înțepătoare ironie, o adolescentă de șaisprezece ani, debordînd de senzualitate, și un domn în vîrstă, cu tîmplele cărunte, cu un început de burtă, dar încă mare admirator al femeilor. Se ciocnesc sentimente contrare, anulîndu-și reciproc forța și generînd o satiră confuză, însă întotdeauna originală și întotdeauna plină de duh — adică genul specific lui Shaw.

Într-adevăr, deși abordează un subiect istoric, Shaw nu schimbă forma, nu face apel la altă metodă. Și în piesa aceasta, oamenii vorbesc de așa manieră, încît uneori ești tentat să crezi că te afli în Anglia modernă — și te recunoști tot mai mult în acești oameni. Firește, drept consecință piesa abundă de dezarmonii și anacronisme, însă Shaw nici nu vrea să dea glas istoriei, ci oamenilor. Intenția sa este aceea de a demonstra că și în epoca lui Caesar oamenii erau la fel de simpatici și de răi, la fel de buni și de imorali, la fel de oameni cum sîntem și noi. Iar puterea comediei lui Shaw constă în faptul că această spirituală farsă (căci Caesar și Cleopatra nu se prevalează de alt atribut) te face să simți oamenii și zbuciumul lor sufletec, pornirile bune și rele în permanentă dezlănțuire elementară; să simți așadar, neconținut, viața însăși.

Shaw și-a cucerit celebritatea mondială tocmai cu piesa aceasta care, ca lectură, pare de bună seamă cea mai reușită dintre operele sale. Pe scenă, însă, iese la iveală că nu este atît de viguroasă ca dramă, pe cît a fost de spirituală și frapant-profundă ca lectură. Poate că în cazul de față efectul scenic antrenant este frînat de faptul că nu mai ești în măsură să crezi, atunci cînd, sub presiunea punctelor de vedere antagoniste, vehiculate de autor, ai devenit tu însuși cinic. Totuși, sub aspectul moral, Shaw nu este nicicînd cinic; iar valoarea eternă i-o conferă acestei opere — ca și oricărei scrieri dealtfel — aprofundarea problemelor morale și ridicarea unor probleme, vital necesare tocmai datorită tendințelor imorale ale epocii noastre.

Cleopatra lui Shaw nu este încă femeia matură și sîngeroasă pe care o iubea Antonius al lui Shakespeare. Aici, ea nu este decît un copil de șaisprezece ani, dar deja suficient de satanică, suficient de isterică și veșnic «șerpoaică», suficient de frumoasă, de inteligentă și de malefică spre a putea trage sforile istoriei universale. Și are prilejul s-o facă, întrucît destinul îi servește Caesari și Antonii. În momentul sosirii lui Caesar în Egipt, ea mai este încă un copil nevinovat și neputincios — dar un copil

care nu aşteaptă decît să trezească cineva femeia, tiranul, diavolul dintr-însa. Caesar o găseşte între labelle unui sfînx, unde copilul prostuţ s-a refugiat de frica romanilor. Caesar o face femeie şi regină. Iar regina-copilă pare a nu fi aşteptat decît formula magică: brusc, ea îşi cîştigă conştiinţa de sine — şi făptura pe care, în aceeaşi dimineaţă, o speria şi-o înghiontea încoace şi încolo doica şi ceata propriilor ei slugi, ajunge, seara, să-şi pună slujitorii sub bici, să se desfete văzînd şiroaie de sînge ţîşnite din trupurile sclavilor, să tînjască după bărbat. Primul întîlnit în cale este însuşi Caesar, pe care îl respectă şi chiar îl iubeşte — de bună seamă nu fără un strop de isterie sexuală — dar căruia îi aminteşte totuşi necontenit că a început să chealească ; mai mult chiar, i-l cere mereu pe frumosul şi tînărul Antonius. Lui Caesar îi plac femeile, dar ştie să rămînă lucid şi puternic, nu-i îngăduie acestei femeiuşti periculoase să-i strice viaţa, căci deşi tocmai el i-a trezit instinctele de pisică sîngeroasă (sau poate chiar din cauza aceasta), ea rămîne pentru el cît se poate de transparentă.

Caesar îi redă Egiptul smuls din ghiarele rudelor ei, o urcă pe tron, o cucereşte pe seama lui, ca femeie — dar pe urmă fuge, trimiţîndu-i-l în schimb pe Antonius, care (după cîte ştim din Shakespeare) devine o jucărie în mîna acestei femei, făcută parcă anume ca să influenţeze destinele lumii. Piesa lui Shaw este întrucîtva doar un prolog la tragedia shakespeareiană şi nu slujeşte poate la altceva decît să prezinte sub toate aspectele, să deznoade fiecare fibră nervoasă a eroinei unei viitoare tragedii.

Sumbra gravitate şi apăsarea ei o presimţi deja în comedia satirică a lui Shaw, care însă cuprinde doar geneza suflească a unui rarissim exemplar al speţei femeieuşti şi evoluţia sa pînă la punctul în care îşi poate face intrarea pe scena tragediei lui Antonius. Căci acum, cînd Shaw coboară cortina, vine Shakespeare, şi . . . *incipit tragoedia*. (. . .)

TEMESVĂRI HIRLAP, 22 februarie 1913

Strindberg

Dacă este îngăduit să atribuim morţii lui Strindberg un sens atît de profund simbolic pe cît de trist caracteristică i-a fost viaţa, pentru epoca noastră, atunci trebuie să credem că trăim zorii primei zile a unor vremuri

noi, poate mai conștiente și cu o vertebrală mai solidă. Strindberg este o mare personalitate reprezentativă de la răscrucea secolelor XIX și XX. Iar dacă am vrea să jalonăm istoria spiritului uman cu numele unor mari reprezentanți, atunci, după Socrate, Dante, Leonardo și Goethe ar trebui trecut și Strindberg, mai mic poate ca artist decât oricare dintre aceștia, însă egalul oricărui dintre ei în a însuma, ca om, tendințele specifice ale epocii sale. Iar în acest caz, întrebarea: cine a fost de fapt Strindberg? capătă pentru noi un sens profund simbolic și o mare semnificație. Căci întrebarea de mai sus înseamnă în realitate: ce anume reprezintă răscrucea ultimelor două secole în istoria spiritului omenesc?

Activitatea de o viață a lui Strindberg este un vast păienjeniș în care nu poți găsi drumul ascendent. Drumuri găsești, dar în general ele sînt circulare; și se întrezăresc poate și obiectivele finale, însă către ele duc labirinturi — iar la fiecare cotitură se ivesc obiective noi. Titanica forță a lui Strindberg s-a fărîmițat, însă fiecare dintre aceste fărîme și-a croit drum cu atîta impetuoșitate, încît nu poți crede că frîngerea energiei a fost pricinuită de vreo prăbușire individuală, interioară. Sursa răului nu în Strindberg zace; fărîmițarea este un morb al epocii, o boală pricinuită de capriciosul « mers al vremii » din acea perioadă.

Strindberg este mare, este aproape desăvîrșit în tot ce a întreprins. E stăpîn pe toate formele. Este multilateral cu virtuozitate, asemeni epocii sale. A scris excelente nuvele și romane; dramele lui sînt manifestări clasice ale acestei vrăjitorești forme cu mii de valențe. Analizarea omului, dusă pînă la manie — acest fel al său de a demasca pe toată lumea, dar mai ales de a se dezgoli pe sine — îl predestinează să devină un liric de o necruțătoare sinceritate, un nou Rousseau al confesiunilor intime. Dar Strindberg nu este numai poet, ci totodată un filosof, un cugetător teologic mistic, un naturalist care — cu sensibilitatea intuitivă a spiritelor de tip goetheean — a devansat adesea știința exactă. În fine, el e stegarul acelei mari lupte intelectual-sexuale care a atins zguduitoare înălțimi în materie de eliberare a femeii. Din păcate, însă, producțiunile lui Strindberg sînt mari și perfecte numai în sine, privite izolat. Niciuna nu are vreo legătură cu celelalte. Toate par produse incidentale, toate par a fi putut să nici nu existe, fără a stîrni vreun sentiment de lipsă . . . Nu se integrează cu necesitate în lăntul care este viața autorului. Operele lui Strindberg sînt verigi dispersate și nu elementele componente ale unui lanț. Evoluția lui Strindberg este o goană prin șirul posibilităților de realizare scriitoricească: la modul subiectiv, lucrările vieții sale sînt doar niște aventuri. Strindberg a evoluat, dar drumul său nu duce în sus, ba poate că nu duce nicăieri. Evoluția lui Strindberg este un șir de căutări, tatonări, rătăciră și ocolișuri.

Căutările sale febrile, entuziasmul fanatic, revenit cu periodicitate, imprevizibilele schimbări de direcție poartă, toate, amprenta capriciosului ritm și a dezlinatelor tendințe ale epocii noastre. El este omul nostru reprezentativ. Descentrarea lui simbolizează lipsa de unitate a epocii; năzuințele lui disperse întruchipează dezaxarea vieții individualiste. Căci — spre a evoca numai două figuri din suita marilor reprezentanți — năzuințele și strădaniile lui Leonardo și ale lui Goethe sînt, poate, și mai capricioase decît ale lui Strindberg. drumul lor este și mai cotit, dar se îndreaptă cu toții spre un punct anume și tot ce produc se rotește, oricum, în jurul unui singur ax. Fără-ndoială, lipsa de scop final a vieții lui Strindberg, fărîmîțarea operei sale în mii de bucăți, este caracteristică și simbolică; iar consecințele trebuie să le suportăm noi toți, generația de la răscrucea secolelor.

Strindberg este omul nostru reprezentativ. Al unei sfere care și-a pierdut obiectivul; al unei sfere care nu mai este capabilă să producă idealuri cu adevărat mari, fapte de a atrage spre ele totul și de a contopi în ele totul. Omul reprezentativ al unei sfere care caută înnebunită conținutul vieții și armonia, dar — rătăcind pe mii și mii de căi — nu poate fi decît o maniacă a căutării adevărului, însă nu va găsi nicicînd acel centru în jurul căruia trebuie să se rotească viața. Pe tot parcursul zbuciumatei sale existențe, Strindberg a căutat neobosit acest centru, acest răspuns final. S-a extenuat însă, a obosit în drumul pe care pornea mereu de la început, orientîndu-și căutarea mereu în altă direcție. Deaceea a revenit întotdeauna la punctul de plecare și deaceea sînt traiectele sale cercuri. Se lăsa purtat de capricioasele ape ale vremilor și recepta tot ce-i azvîrleau în cale valurile. În fiecare zi își jertfea eul de astăzi, profesiunea de credință de astăzi, pentru ca mâine să poată fi altul. (. . .)

TEMESVĂRI HIRLAP, 23 martie 1913

În românește de GELU PĂTEANU

Timișoara 1911

ARNOLD HAUSER

prologul unei afirmări europene

Una din operele de căpătii în materie de sociologie a artei este, pînă în zilele noastre, fundamentală *Istorie sociologică a artei și literaturii* de Arnold Hauser, apărută succesiv în engleză (1951) și germană (1953). Pe parcursul sfertului de veac scurs de atunci, semnificativa sinteză teoretică deschizătoare de drum a cunoscut lumina tiparului în douăzeci de limbi (unele traduceri realizînd mai multe ediții) și i-a adus — în toată lumea — popularitate și prețuire autorului stabilit pe vremea aceea la Londra. « *Istoria sociologică a artei și literaturii* este una din marile cărți ale secolului nostru — preciza, în 1968, un exeget al operei lui Hauser. — Această calitate i-o conferă autorului cunoștințele superioare de care dispune în materie, sugestivă viziune istorică sinoptică a diverselor epoci ale artei, și ironia sa latentă. Avem de a face cu un manual rămas pînă astăzi indispensabil. . . » Hauser și-a clarificat și sintetizat bazele teoretice ale metodei, axiomele gîndirii estetice și sociologice, principiile fundamentale proprii într-o altă carte, apărută în 1958: *Philosophie der Kunstgeschichte*, reeditată mai tîrziu sub titlul *Methoden der modernen Kunstbetrachtung*. Elaborînd « platforma de principii » a operei sale anterioare, autorul a pus în lumină o serie de aspecte esențiale din evoluția artelor, pe care *ab ovo* nu putuse să le abordeze în cadrul retrospectivei istorice, în primul rînd din motive de ordin metodologic. Hauser a analizat printre altele rolul convenționalului în artă și, în legătură cu aceasta, a trasat o limită categorică între arta care se bucură de « popularitate » căutînd să intre în grațiile publicului, și adevărata artă populară, care creează valori serioase, conservînd în același timp tradițiile. A cercetat cu circumspecție temeinicie categoriile stilistice și gusturile diferitelor epoci și curente, dominante în artă, dimpreună cu factorii sociologici, psihologici și stilistici care au generat judecățile estetice și formularea acestora.

Angajat în cercetarea sociologică a epocilor din istoria artei, a operelor de artă ca atare, și, în general, a tuturor fenomenelor ținînd de cultură, Arnold Hauser condamnă cu consecvență, în operele sale de maturitate, concepția formalist-spiritualistă (printre altele și a lui Heinrich Wölfflin, unul din dascălii spirituali ai tinereții sale) care considera că principalul adevăr axiomatic în istoria artei este logica interioară a acesteia, deci propria-i necesitate imanentă. Respingînd atît acest punct de vedere care amenință să ducă la impas prin îngustarea orizontului de gîndire, cît și rigidă formulă de analiză bazată pe cinci perechi de noțiuni spirituale empiric, Hauser precizează univoc în lucrarea sa intitulată *Istoria sociologică a artei și literaturii*, că « metoda lui Wölfflin, lipsită de optica sociologică, duce la un dogmatism anistoric și la o interpretare total arbitrată a istoriei ». În lucrările sale de mai tîrziu, Arnold Hauser critică și mai tăios lipsurile și capcanele teoriei spiritualiste, demonstrînd metodic și argumentat în ce rezidă ele. Împotriva vederilor lui Wölfflin și ale adepților săi de dată mai recentă, împotriva concepției lor care ajunsese să fie unilaterală, Hauser a scris la cumpăna anilor 'cincizeci și 'șaizeci,

masiva sa carte intitulată *Der Manierismus. Die Kreise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, un studiu asupra istoriei stilurilor, care trece în revistă și sistematizează « perioada de criză » intercalată între renaștere și baroc, dimpreună cu simptomele caracteristice ale acestui fenomen. Hauser consideră că manierismul constituie, în istoria artelor, o « stare critică » de tranziție, în mare măsură asemănătoare cu devierile artei din secolul nostru plin de sonore frământări artistice, manifeste avangardiste și avânturi ale experimentatorilor porniți să caute drumuri noi. Urmărind geneza și evoluția manierismului, autorul scoate în relief trăsăturile prin care arta de la cumpăna secolelor XVI și XVII se înrudește în multe privințe cu artele moderne, iar pe de altă parte demonstrează influențele și caracterele manieriste din opera suprarealiștilor, precum și a lui Baudelaire, Mallarmé, Proust, Kafka. Pentru Hauser, cheia înțelegerii și interpretării manierismului constă în principiul marxist al înstrăinării, respectiv în sinonimul psihologic al acestuia — anxietatea lăuntrică — precum și în concepția narcisistă de sens freudian : « Considerat istoricește, narcisismul este expresia aceleiași crize spirituale, aceleași introvertiri, neajutorări și solitudini, ca și înstrăinarea ». Hauser a demonstrat că în cuprinzătorul proces de transformare a gustului, întotdeauna prezentul este acela care decide ce anume din patrimoniul trecutului dobândește actualitate. Din trecut se actualizează numai ceea ce constituie și parte a prezentului : factorii cu care ne confruntăm și în prezent. Cercetarea manierismului a devenit interesantă tocmai prin reînvierea acestui curent. « Contradițiile interne, extravagantele, exprimarea indirectă, vorbirea metaforică, preponderența intelectului asupra sentimentelor, victoria unei elite culturale asupra celei sentimentale : iată cele mai evidente fenomene ale prezentului nostru, fenomene existente, toate, și în manierism ; ele au trebuit doar dezgropate și redescoperite, pentru ca, brusc, să se deschidă poarta la care Omul a bătut zadarnic de nenumărate ori. Nu vreau să spun că prin această poartă deschisă oamenii au trecut fără piedici (ei trec foarte anevoie un prag), dar exista o poartă deschisă, se crease o nouă posibilitate de interpretare a prezentului. Iar prezentul ca problemă deriva din situația critică. Așadar, totul depindea de două lucruri : de noua interpretare dată noțiunii de stil, schimbării de stil — și de noua viziune asupra problematicei prezentului. Din această viziune nouă a luat naștere obiectul *Manierismului*, una din cele mai ample cărți ale mele » — spunea Arnold Hauser într-un interviu din anul 1976.

În 1974 s-a tipărit, sub îngrijirea editurii C.H.Beck Verlag din München, *Soziologie der Kunst*, opera de căpetenie a lui Arnold Hauser. Volumul de peste opt sute de pagini însumează rezultatele și concluziile fundamentale provenite din cercetările desfășurate de autor, mai multe decenii la rînd, în domeniul sociologiei artelor. El nu se rezumă aici la simpla repetare a constatărilor și axiomelor, considerate universal valabile, din operele sale anterioare, ci reevaluează anumite noțiuni și nu o dată interpretează în corelații mai vaste și conform unor criterii noi legăturile, asonanțele și interinfluențele complexe din procesul de dezvoltare a societății și a diferitelor ramuri ale artei. Astfel, Hauser consacră considerabile capitole — printre altele — problemelor de actualitate ale artei și culturii din epoca noastră. S-a ocupat spre exemplu de rolul mass-mediilor în formarea gustului ; de promovarea artei pop și a diferitelor curente ale absurdului ; de revirimentul tendințelor avangardiste ; de limbajul specific al televiziunii și artei cinematice. În interviuri datînd din deceniul premergător morții sale și-a definit cărțile elaborate drept pilăștri de fundamenție originală ai « sociologiei sistematice a artei », drept indispensabile contraforturi ale acestei sociologii. Conform exegeților săi, *Soziologie der Kunst* este comparabilă, ca proporții și semnificație, cu *Ontologia* lui Lukács György. « Pe parcursul laborioasei redactări — preciza Arnold

Hauser într-un interviu despre această carte — m-am bazat pe aparatul ideatic elaborat în operele mele anterioare, însă în procesul de cercetare și analiză, unele noțiuni fundamentale au fost modificate, reevaluate. Printre ele se numără și diferențierea dintre marxismul ideologic și cel politic. În privința materialismului istoric am rămas desigur fidel principiului de bază: celui care enunță că orice ideologie, orice atitudine spirituală de fundamentație ideologică se construiește pe baze materiale economice și sociale. Am subliniat însă mai pregnant decât în trecut factorii spirituali și de conștiință, factori individuali care influențează suprastructura. Am făcut un pas înainte și în domeniul cercetărilor referitoare la dialectică. În calitate de știință orientată asupra istoriei, sociologia are un caracter dialectic, deoarece gândirea subordonată normelor istorice este orientată mai mult sau mai puțin asupra dialecticii. Însă tot ce se întâmplă are un caracter istoric și dialectic ».

Soziologie der Kunst reprezintă o strălucită cheie de boltă a unei vieți zbuciumate, a unei evoluții științifice, ascendente în ritm lent. Rădăcinile vieții acestui sociolog al artei, devenit celebritate mondială, se adâncesc în timp trecind mult dincolo de anii « cincizeci », înapoi până înspre cumpăna începutului de secol. Debutul, anii în care numele lui a ajuns cunoscut — amintim aceasta nu fără oarecare mândrie — îl leagă pe Arnold Hauser de capitala Banatului. Omul care a trăit decenii în șir la Viena și Londra (petrecând însă un răstimp mai mult sau mai puțin îndelungat în Italia, Germania și Statele Unite ale Americii) a văzut lumina zilei la 8 mai 1892, ca fiu al unei modeste familii evreiești timișorene din cartierul Fabrik. Pe strada Dacia, lângă podul de peste Bega, mai există și astăzi casa Erfeld, cândva locuința familiei lui Hauser al cărui tată era negustor ambulant de băuturi. Arnold Hauser și-a petrecut copilăria și tinerețea în orașul natal, care începuse să se dezvolte în anii de la răscrucea secolelor XIX și XX. Studiile medii și le-a făcut la Școala Superioară Reală de Stat din Timișoara. (Clădirea, construită pe locul unde se aflase cândva teatrul vechi, găzduiește în prezent Liceul Nikolaus Lenau.) Nu este nicidecum întâmplător faptul că această veche instituție de învățământ a dăruit culturilor română, maghiară, germană și sîrbă, scriitori, artiști, savanți, cercetători și alți oameni de seamă.

Școala Superioară Reală din Timișoara nu era doar o instituție-model în materie de învățământ, ci implică unul din cele mai puternice focare ale vieții culturale din oraș. În sala festivă se organizau ample expoziții de artă plastică, de semnificație națională; acolo se întrunea, săptămână de săptămână, auditoriul conferințelor de popularizare din cadrul liceului liber (Szabad Lyceum) și tot acolo își ținea ședințele de lectură proaspătul cenaclu literar din Timișoara, Societatea Arany János (Arany János Társaság) înființată în anul 1903. O bogată și complexă activitate desfășura deasemenea cenaclul școlii, care purta numele lui Petőfi, aniversa un sfert de veac de existență tocmai în 1902, când se înscria la această școală Arnold Hauser. Viitorul estetician a citit pentru prima dată în cadrul « societății de lectură » Petőfi, ca elev în clasa a cincea, iar lucrarea sa despre calculul probabilităților a obținut mențiuni. O puternică influență a exercitat asupra lui Hauser în anii de liceu tinărul profesor Kunfi Zsigmond, conducătorul bibliotecii pentru tineret, apoi îndrumător al cenaclului Petőfi și în urmă comisar al poporului pentru învățământ în Republica Sovietelor din Ungaria. În perioada sa de profesorat de la Timișoara, Kunfi a tradus *Contribuții la economia politică și Revoluția și contrarevoluția din Germania* de Marx și tot atunci a publicat în ziare și reviste locale și budapestane, o serie de articole din domeniul istoriei literare precum și scrieri politice și de sociologie. Elevii mai pregătiți și mai dotați îi citeau sistematic articolele, studiile și îi frecventau prelegerile de la liceul liber, ba cei mai curajoși se hazardau chiar la adunările muncitorești în care lua cuvântul profesorul social-democrat Kunfi Zsigmond.

Hauser se număra deasemenea printre entuziaștii adepți ai lui Kunfi. În perioada Sovietelor din Ungaria, el avea să lucreze în calitate de referent la Comisariatul Poporului pentru învățământ de sub conducerea fostului său profesor, ocupându-se acolo de problemele învățământului artistic.

În cursul superior al școlii reale, Hauser a fost deasemenea unul dintre cei mai activi membri ai « societății de lectură ». În clasa a șaptea a citit o expunere despre romanul naturalist, iar lucrarea sa consacrată armoniei dintre faună și floră, precum și cea referitoare la limbajul poetului clasic maghiar Vörösmarty, au fost premiate. Ca elev al clasei a opta a scris o lucrare despre activitatea de romancier a lui Mikszáth și a recenzat un nou volum de poezie de Ady, apărut în acel an. După ce și-a luat diploma de bacalaureat cu calificativul « eminent », în 1910, școala i-a acordat — drept recompensă pentru excelențele rezultate obținute la studii și în recitare — sprijinul material necesar spre a se putea înscrie la Institutul de Artă Dramatică din Budapesta, unde, ca viitor actor, făcea sistematic figurație pe scena Teatrului Național. Paralel, audia și cursurile facultății de litere a Universității din capitala ungară, pentru ca după puțin timp să renunțe definitiv la actorie, înscriindu-se la facultatea de germană-franceză. Hauser audia pe atunci și cursurile de filosofie ale lui Alexander Bernát și Zalai Béla. Înainte de izbucnirea primului război mondial a făcut o călătorie de studii la Paris.

În anii studenției a fost corespondentul ziarului *Temesvári Hirlap* care propaga ideile radicalismului burghez. În perioada 1911—1913 Arnold Hauser semnează în coloanele prestigiosului ziar aproape o sută de articole scrise în limba maghiară: cronică de spectacol, critică literară, de artă plastică și muzicală, recenzii de carte, tablete, interviuri și reportaje, cronica evenimentelor zilei, etc. Importante documente ale începuturilor evoluției sale, aceste « debuturi » atestă în mod convingător, printre altele, pluralitatea direcțiilor de maturizare spirituală și orientare artistică, manifestate de timpuriu, precum și tendința către sinteză a tânărului cercetător. Arnold Hauser urmărea evenimentele și tendințele de reînnoire din toate ramurile artei, iar scrierile publicate de el în presă atestă că încă din tinerețe a prins rădăcini și a trăit într-însul intenția de a cerceta și a studia corelativ și fenomenologic rezultatele vieții sociale și ale diferitelor ramuri de artă. Nu puține din aceste scrieri depășesc cu mult obișnuitele limite ale relatării, ale articolului de informare sau ale criticii descriptive. Hauser a scris mici disertații de estetică, mici studii de fundamentație filosofică, temeinic documentate, bogat argumentate, și nu o dată întrepesute cu îndrăznețe observații originale — de pildă despre subiecte ca: teatrul lui Max Reinhardt, dramaturgia maghiară de la începutul secolului, simfonia a IX-a de Beethoven, activitatea unor nume majore ale picturii maghiare, pe atunci în plin proces de înnoire (Rippl-Rónai József, Feszty Árpád, Fényes Adolf și Kernstock Károly) sau poezia lui Babits Mihály. În crochiuri strălucit scrise, Hauser a evidențiat semnificația activității literare desfășurate de Bernard Shaw sau August Strindberg — angajați amândoi pe drumuri proprii — în dezvoltarea istorică a dramaturgiei. Arnold Hauser a criticat fără cruțare piesele franțuzești, în vogă la răscrucea celor două secole pe mai toate scenele, acea cunoscută avalanșă de comedii siropoase și de drame plate de salon. A combătut deopotrivă naturalismul « de mică altitudine », simbolismul devenit sforăitor și impresionismul lacrimogen, considerînd că sarcina primordială a oricărui artist dornic de nou este obiectivitatea și stilizarea de înaltă ținută.

Articolele de tinerețe ale lui Arnold Hauser exprimă vederi, idealuri și obiective artistice și estetice ale tineretului care călca atunci pe urmele generației lui Ady, rupîndu-se mai mult sau mai puțin de predecesori și în unele privințe devenindu-le chiar antagoniști. Într-o analiză a poeziei lui Babits Mihály, tânărul autor formula

de pildă — cu intonații de manifest — programul literar, filosofic și artistic al generației sale, marcând principalele linii directoare ale tendințelor acesteia: «... enunțăm astăzi din nou, strigând sus și tare, îndreptățile noastre revendicări; vrem esență și valoare... persoana artistului este o chestiune secundară; importantă are opera sa... astăzi revendicăm din nou o artă finalistă, în care nu mijloacele să fie scopul — și vedem pretutindeni cele mai îmbucurătoare semne ale formării acestei arte noi. În pictură, poate cu cel mai ferm program, chiar dacă nu și cu depline rezultate, Kernstock și tinăra sa gardă cunoscută sub denumirea de « Cei opt »; în critică Lukács György; în lirica noastră, neapărat, Babits Mihály reprezintă reacția anarhiei subiectivismului.»

Articolele de tinerețe ale lui Hauser constituie documente de epocă pentru viața socială și culturală din al doilea deceniu al secolului. La un moment dat, el trimite bunăoară ziarului *Temesvári Hírlap* o relatare asupra ședinței de alegeri a Societății Petru Maior a studenților români de la Budapesta. În caietul său de note ne-au rămas consemnate opinii asupra stării nefinite a străzilor, despre parcurile din Timișoara, dezvoltarea urbanistică a orașului; cu altă ocazie, într-un amplu reportaj, relatează vizita făcută la azilul de copii din Timișoara.

Datorită unui întreg complex de cauze obiective și subiective, după doi ani de muncă perseverentă, în primăvara anului 1913, Hauser renunță la activitatea de ziarist. Pe măsură ce progresează cu studiile universitare, îi rămânea tot mai puțin timp pentru îndeplinirea obligațiilor zilnice ale unui corespondent de presă. În același timp, bunul său prieten și coleg de an, Mannheim Károly, îl sfătuia desemenea să nu se mai risipească în ziaristică, astfel că, având și un diferend cu conducerea redacției, Hauser nu s-a angajat în altă parte, ci s-a dezis definitiv de ziaristică. Se întreținea dînd lecții particulare unor copii din familii înstărite; mai târziu, în timpul primului război mondial, a fost profesor suplinitor la o școală budapestană. În 1915 a devenit membru al Societății Maghiare de Filosofie (Magyar Filozófiai Társaság) iar în anul următor s-a afiliat *Cenaculului de duminică* (*Vasárnapí Kör*) grupat în jurul lui Balázs Béla și Lukács György. « *Cenacul de duminică* era de fapt o asociere liberă, prietenească, o suită de întruniri fără nici o formă organizatorică — spune Hauser într-un interviu. — Ne întâlneam acasă la Balázs Béla, duminică după-amiază, fără ca întrunirile noastre să fi avut un subiect sau un conferențiar dinainte stabilit. Cineva deschidea discuția despre un domeniu oarecare, alții adăugau remarci proprii, opinii personale — iar discuția dura uneori pînă la miezul nopții. (...) Pînă în ziua de astăzi, aceste după-amieze și seri au rămas cele mai pregnante evenimente și emoții din viața mea. Căci se întâlneau acolo oameni excepționali. În afară de amfitrionul Balázs Béla se remarcău Bartók Béla și Kodály Zoltán, Antal Frigyes, Fogarasi Béla, Szabó Ervin... și mai presus de toți, Lukács György. El a fost cel mai genial și mai de seamă om pe care soarta favorabilă mi-a îngăduit să-l întîlnesc în decursul vieții mele. Prin forța sa etică, prin exigența, prin angajamentul său principal, el exercita o influență directă, în așa măsură încît întîlnirea a avut o semnificație decisivă asupra întregii mele vieți. » Tînărul Lukács și liberul schimb de opinii al filosofilor de la *Cenacul duminical* l-au călăuzit pe Hauser în cîmpul de atracție al lui Nietzsche și al lui Kant. Tinerii cugetători grupați în jurul lui Lukács György și Fülep Lajos au organizat, în 1917, Școala Liberă a Științelor Spiritului (Szellemi Tudományok Szabad Iskolája), o « universitate populară » de mare influență, în cadrul căreia Arnold Hauser a participat la sulta conferințelor de popularizare, vorbind în repetate rînduri despre problemele esteticii de după Kant (*A Kant utáni esztétika problémáiról*). În alt studiu — primul de mai mare amploare, intitulat *Az esztétikai rendszerezés problémái* (*Problemele sistematizării estetice*) o disertație publicată în revista *Athenaeum* (1918) — a făcut o evaluare

comparativă a esteticii lui Kant, Friedler și Lukács. Asemeni multora dintre contemporanii săi, tânărul Hauser era un fervent adept al lui Kant și studia aprofundat, cu serioasă temeinicie, operele acestuia și ale cugetătorilor germani de după el. Deși citise unele opere ale lui Marx încă în timpul primului război mondial, evoluția sa spirituală a luat o nouă direcție numai în anii 'douăzeci, în emigrație, drept consecință a studiilor sale de istorie și istorie a economiei. « Am înțeles rolul fundamental revenit materialismului istoric în orice domeniu al cercetării istorice — spune Hauser într-o scrisoare datată pe la mijlocul deceniului al șaptelea — și mi-am dat seama că nici despre istoria artelor nu are sens să scrii decât pe temeiuri sociale ».

Din pricina funcțiilor politice deținute în timpul Republicii Sovietelor din Ungaria, Hauser a fost nevoit să emigreze și el, după căderea revoluției proletare maghiare. A studiat istoria artelor în Italia și a trecut apoi prin diferite universități germane. Anii petrecuți în Germania au căpătat o semnificație definitorie pentru opera sa împlinită mai târziu. « Intrasem într-o atmosferă sociologică, așa spune — declară Hauser într-un interviu din 1976. — Mă consideram învățăcel al marelui istoric Troeltsch, evoluam în atmosfera determinată de Max Weber, chiar dacă nu-i eram elev ca atare, și încetul cu încetul mi-am dat seama că realității și pozițiilor sociale — despre care auzeam atâtea — le revine, în opere, un rol cu mult mai mare decât acelei logici interioare, acelei necesități imanente care te călăuzește de la o formă la alta, de la un stil la altul. Iar prin aceasta am descoperit că, de fapt, adevăratele posibilități ale istoriei artelor rezidă în punctul de convergență și în îngemănarea cu sociologia. » La Viena, Hauser a fost șeful sectorului publicitar al unei întreprinderi pentru difuzarea filmelor, studiind acolo nu numai activitatea « celei de a șaptea arte », ci totodată și dinamica modulației gusturilor publicului. S-a stabilit la Londra din cauza anexării Austriei; în capitala britanică și-a elaborat, în patru volume considerabile, opera de sociologie a artei — rezultatul unei pregătiri de multe decenii, al unei neobosite activități de culegător, și al unei neconținut studiului — contribuind activ la fundamentarea acestei noi ramuri a științei. « Sociologia nu deține piatra filosofală — notează el în cartea sa intitulată *Philosophie der Kunstgeschichte*. — Ea nu face minuni, nu rezolvă probleme. Dar este mai mult decât pur și simplu una dintre numeroasele ramuri ale științei; este o știință centrală, așa cum era teologia în Evul Mediu, filosofia în secolul XVII și economia politică în secolul XVIII; orientarea întregii concepții despre lume a epocii este marcată de această știință. A face o profesiune de credință din ea înseamnă să faci o profesiune de credință din lupta împotriva prejudecăților. Ideea căreia sociologia îi datorează poziția sa cheie se bazează pe descoperirea structurii ideologice a gândirii, iar în ultimii o sută de ani, aceasta din urmă s-a exprimat în cele mai variate forme: prin demascarea autoamăgirii (legată de numele lui Nietzsche și Freud) ca și prin materialism istoric. » Chiar dacă n-a ajuns întotdeauna pînă la concluziile finale, în felul său Arnold Hauser a parcurs totuși drumul dintre cele două extreme semnalate. În prima sa scriere tipărită — articolul despre simfonia a IX-a de Beethoven, publicat în ziarul *Temesvári Hirlap* — Hauser îl citează în repetate rânduri pe Nietzsche sau se referă la el, pentru ca peste șase decenii să-și scrie opera de căpătîi, *Soziologie der Kunst* în care metoda acceptată și practică o reprezintă marxismul. Marcată la un capăt prin promițătoarele începuturi, iar la celălalt prin fundamentala operă de sinteză asupra istoriei și a problemelor de azi ale sociologiei artelor, evoluția lui Arnold Hauser este una captivantă și plină de învățăminte.

În românește de GELU PĂTEANU

MARCEL IANCU





Primele lucrări ale lui Iancu pe care le-am văzut erau ilustrații la poezia lui Tzara *Domnul Antipirină/Monsieur Antipyrine*. M-au entuziasmat. N-a trecut multă vreme și mi-a dezvăluit primele lui lucrări plastice, înrudite cu ilustrațiile. Erau cu totul alt fel de creații decât cele pe care le văzusem la Paris. Nu mai erau acte, naturi moarte și peisaje, deși erau bine transfigurate de toți incubii și de toți sucubii.

Operele lui Iancu aparțineau fantasticei lumi dada, plasticele sale erau niște imenși colibri cu trompe strălucind de obiecte scînteietoare ca niște ochi artificiali, schelete de animale și altele. Sculpturile lui semănau cu niște măști dada: acele înfiorătoare ciuperci cu niște capete de bebeluși prelungite pînă la a fi nerecunoscute, cu gigantice danturi încununîndu-le gîtlejul.

Dragul meu Iancu, spune-mi, de ce n-ai mai zămislit asemenea sculpturi? Erau făpturi funambulești, alcătuite din penaj de lebede, din arcuri spiralate, din kimono-uri vrăjitoarești și din kidariuri în cinci colțuri. Unde-ți sunt sculpturile? Poate că nici una nu mai trăiește. În operele astea ai prezis, ai profețit atîtea, iar eu, întretimp, preferam geometria pură. Tu doar, numai tu aveai drep-

tate, căci, în ciuda arhitecturii tale, ai proorocit vremurile deplinei și liberei fabulări în artă.

După cum odinioară toți și toate făceau « pasiențe », astăzi, toți produc o groază de opere ce-s rod al impa-cienței, cum face splendida natură cu ploaia, cu praful, cu vîntul.

Eu, din acele vremuri, prefer tot reliefurile tale, în care mai cultivai încă verticala și orizontala. Acele relie-furi sunt pentru mine porți ale poveștilor cu zîne. Cel care ține cheia ca să le deschidă, cel care găsește drumul către ele ca să între se află-ntr-un imperiu senin și infinit de visuri.

Știi bine cît de dragi mi-s poezia și visele. Cele mai severe dintre reliefurile tale sunt portaluri închise, dar cea mai mare parte — doar porți de oaze parfumate, porți de care ne lipim nasul, turtindu-l, ca să putem vedea o clipă, ca să putem privi-n adîncurile tărîmului făgăduinței tale.

Arta-ți rămîne un constructivism oriental dar tem-perat. Este contrariul artei intelectuale, mecanizate de roboți.

PARIS, 1957

În românește de ROMULUS VULPESCU

HANS RICHTER

Pe vremea dada-ului îi studiasse pe Bramante, Leon Baptista Alberti, Renașterea, devenise arhitect. Astfel a introdus în comuna dada idei ale unei tradiții de sorginte arhitecturală, inspirându-se și impresionându-ne pe toți prin idei urmate apoi de operele sale care ne decorau pereții: primele reliefuri abstracte.

Uneori erau turnate în ipsos, alteori cioplite în lemn, pictate, ori de un alb sever, executate cu eleganța unei linii aproape feminine. Ele reprezentau rezultatul studiilor întreprinse.

Aproape scolastice și avind, după cum spunea Hugo Ball, « propria lor logică fără de amărăciune ori ironie », ele urmau, în poșta abstractiunii, aproape o tradiție clasică, pe care lăncu a recunoscut-o în studiile sale asupra problemelor structurale ale arhitecturii.

Aceste studii și experiențe de avangardă în domeniul artei și arhitecturii i-au deschis propriul său drum pentru « o teorie asupra artei abstracte », pe care a publicat-o sub forma unor manifeste despre sinteza artelor plastice.

Printr-o serie de conferințe și discuții profetice el și-a demonstrat de pe atunci, în anii dadaști 1917—1920, aceste teorii ; într-o expoziție demonstrativă și într-o conferință, el mai apăraseră deja, la Muzeul Artei și Meșteșugurilor de la Zürich, arta abstractă și pur plastică împotriva tablourilor de șevalet, și aceasta cu mult înainte de Le Corbusier și cu atîția și atîția ani înainte de mișcarea de sinteză a artelor plastice.

Dar în realitate nu existase — de pe vremea cînd primele strigăte sălbatice cu care dada-ul se născuse în cabaretul Voltaire și în timpul epocii de glorie a dada-ului la Zürich —, nicio activitate la care lăncu să nu fi luat parte din punct de vedere organizatoric, artistic ba chiar și financiar (cînd banii ne lipseau pentru a publica revista noastră, și aceasta se întîmpla frecvent, el se vedea nevoit

să-și amâne dejunul cu o zi ori două pentru a satisface, în parte, pe tipograful nostru Heuberger).

Marcel Iancu era teoreticianul nostru și nu exista serată-manifestație, demonstrație, la care Iancu să nu ia activ parte cu afișe, decoruri ori măști, ilustrații pentru expoziții de portrete precum și conferințe, și toate acestea duse până la epuizarea totală.

Tzara și Iancu nu erau doar compatrioți, ci și prieteni intimi, dar în timp ce Tzara reprezenta latura agresivă, anti-artă, Iancu căuta febril în direcția unui dada pozitiv.

Patruzeci de ani au trecut de atunci. Majoritatea operelor lui Iancu din acea vreme, ca și majoritatea operelor noastre, peste care diluviul nazist trecuse, au dispărut. Dar de curând am regăsit la Paris, într-o expoziție, într-un mod neașteptat, dintr-odată, unul din reliefurile lui în culori, operă care scăpase dezastrului fiind ascunsă în Franța.

În mijlocul unui perete plin cu tablouri din acea epocă eroică, acest relief atrăgea atenția prin prospețimea lui, prin rigoarea lui interioară și vivacitatea spontană, operă rămasă tânără pentru că autentică, atunci ca și astăzi.

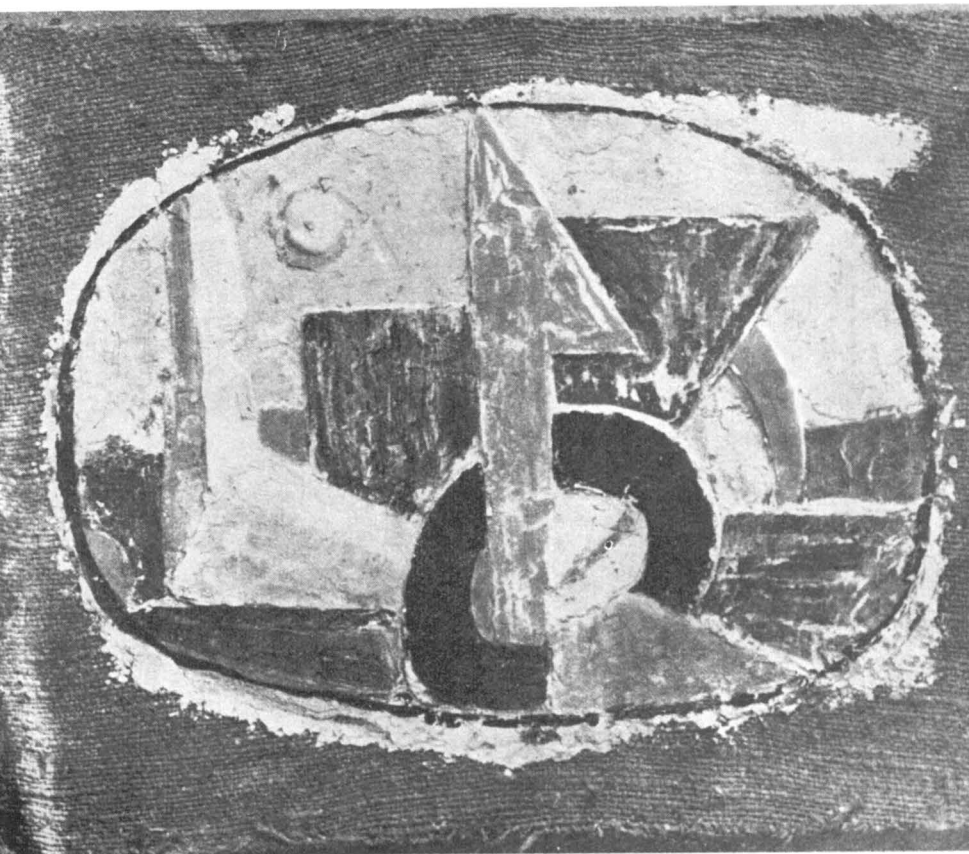
VIVE MARCEL JANCO !



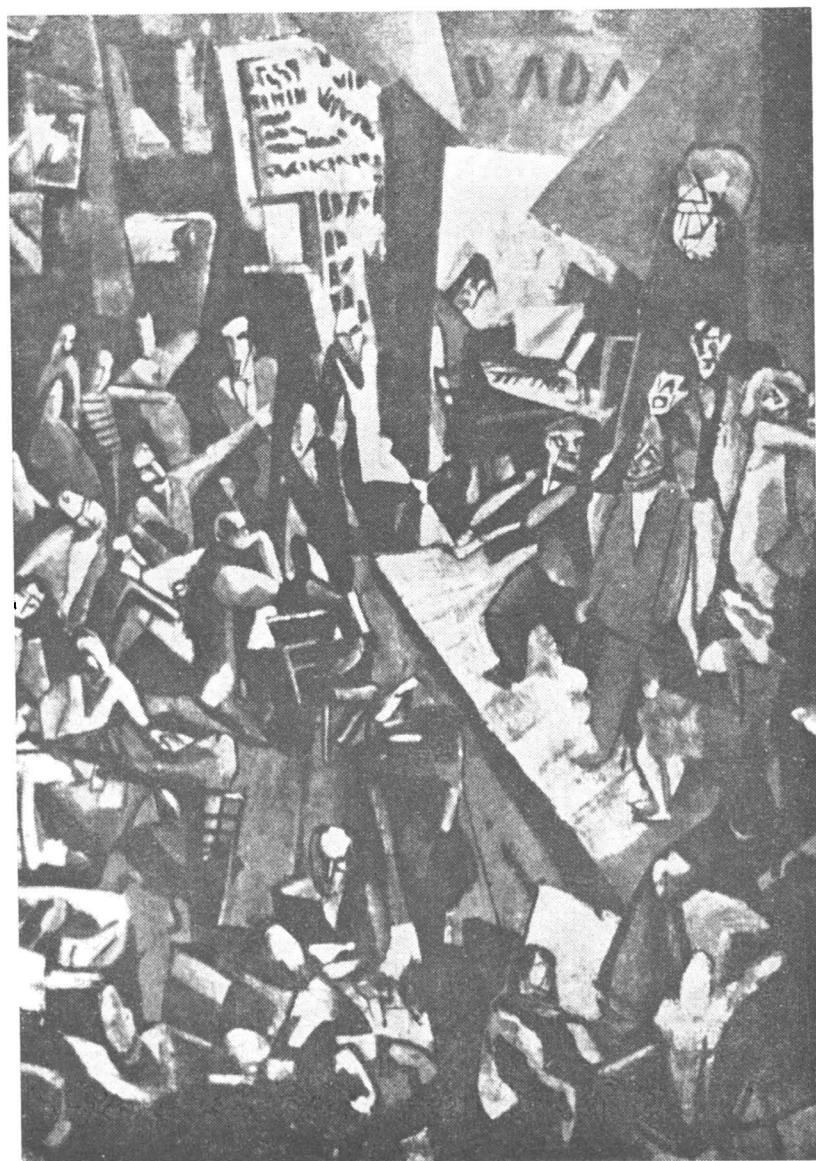
MOUVEMENT DADA



Episoade românești în istoria artei universale



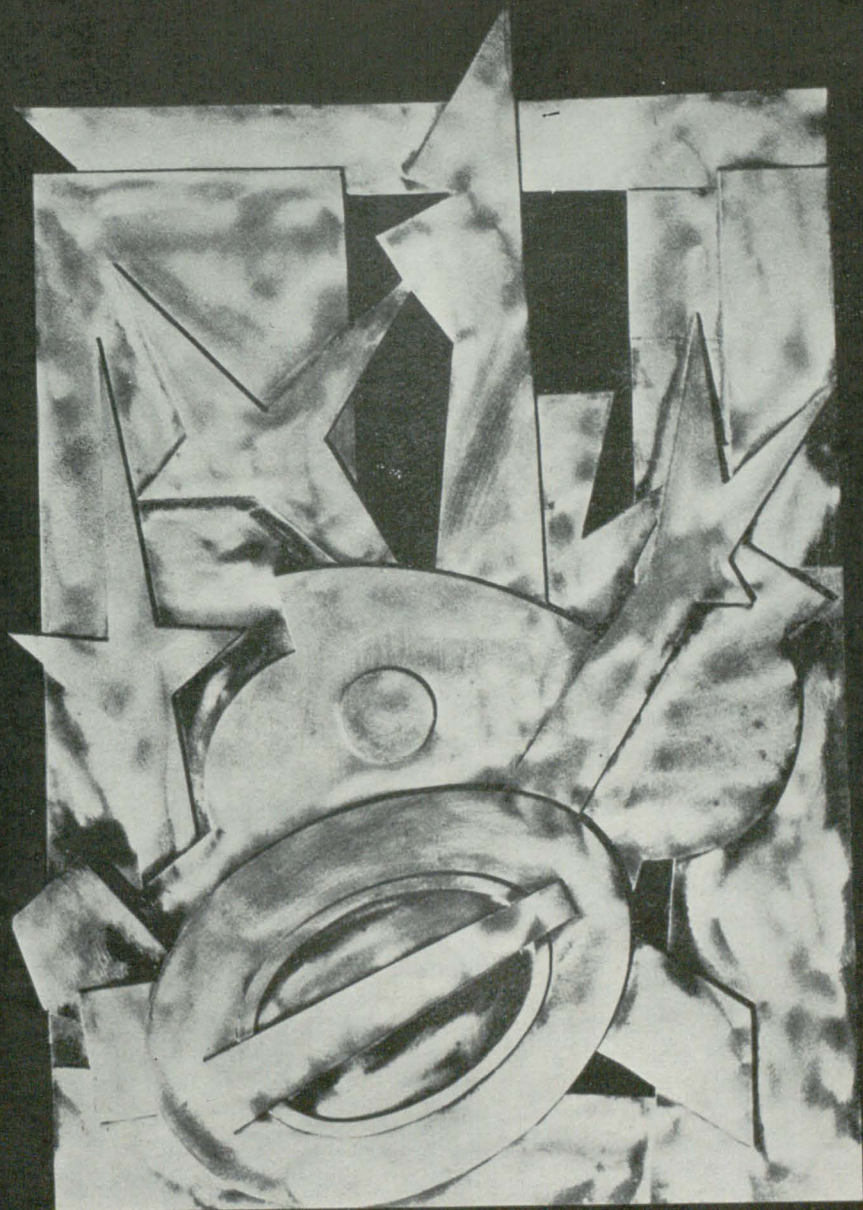
MARCEL IANCU

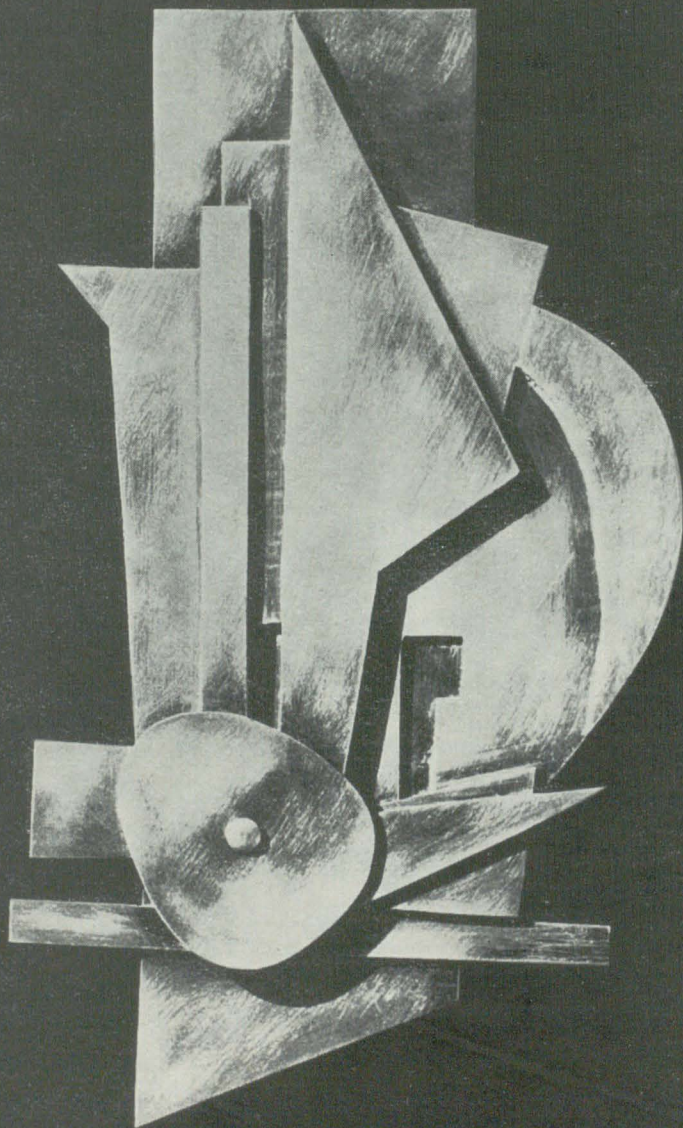


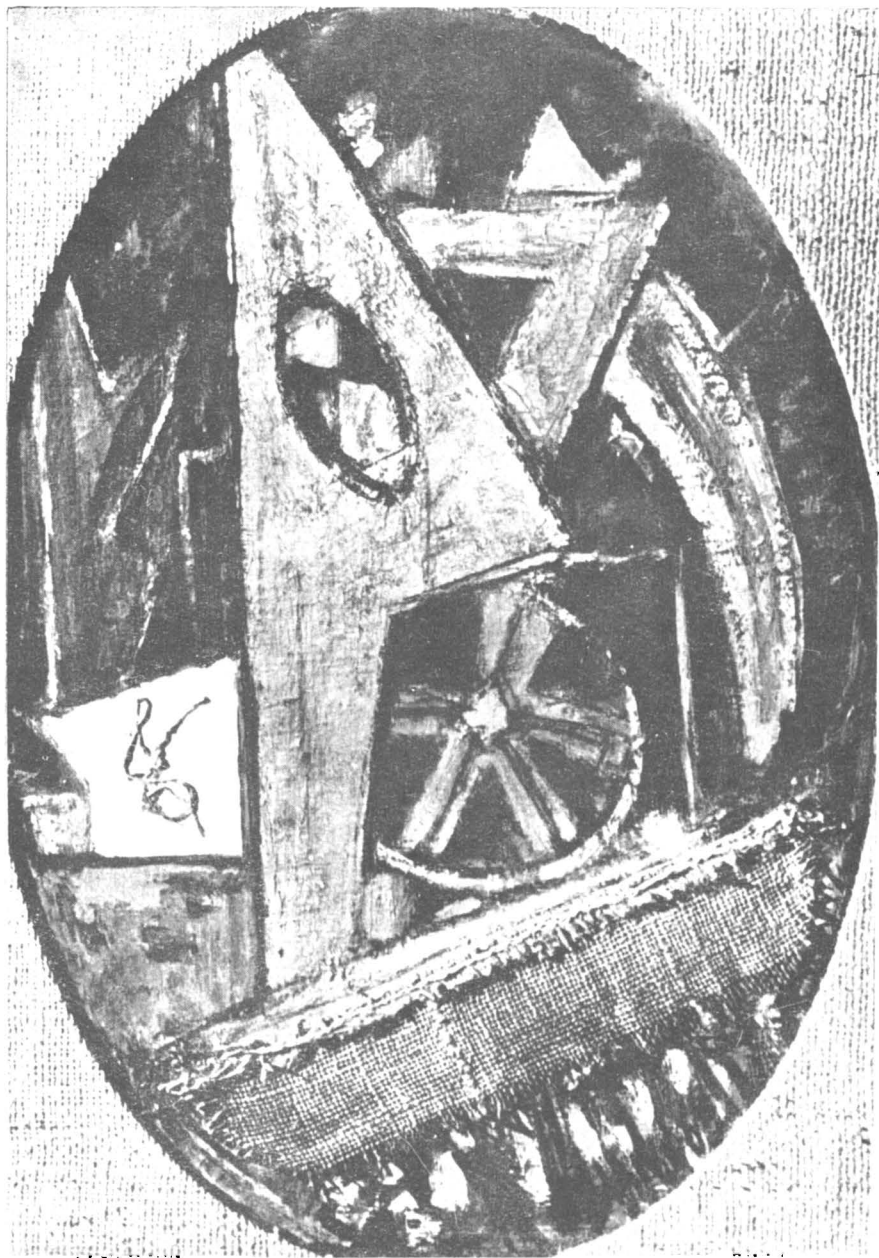
- 1 — *Compoziție cu săgeată roșie* (1919—20 pictură pe ghips — 47×66 cm.)
- 2 — *Cabaret Voltaire* (1920, ulei — 100×73cm.)
- 3 — *Bal la Zürich* (1917, ulei — 84×84 cm.)
- 4 — *Alb pe alb* (1917, relief în ghips — 83×66 cm.)
- 5 — *Alb pe alb, variațiuni* (relief în metal — 68×46 cm.)
- 6 — *Nou trofeu* (relief în metal — 35×50 cm.)
- 7 — *Vis roșu* (1922, ulei și colaj — 53×38 cm.)
- 8 — *Coup de dé* (relief în metal — 68×48 cm.)
- 9 — *Poarta Paradisului* (1919, ghips policrom — 80×55 cm.)
- 10 — *Coup de dé* (1919, ulei)











JEAN ARP

ALB PE ALB

**pentru marcel iancu în amintirea experiențelor noastre comune din anii
1916—1919**

și a reliefurilor sale albe

hrisoavele iernii

mereu sunt scrise alb pe alb.

diamantul cîntător

pină și gemeni albi ca neaua

îl pot aude doar cu ochii.

mult aur dintr-o stirpe blindă

s-a risipit

întru topirea sînilor de ceară.

cine umil, cu stăruință își împreună minile

și vrajei tainice a unei întimplări

nu i se-mpotrivește,

acela pinză vie țese.

hazardul doar iscă adîncul, ademenitor, aproape.

**cele trecute, cele de-acum și cele viitoare, lumină și întunecime
în curățenie se vor preschimba la urmă.**

albe păsări cîntă albe lieduri

prinse în ramurile unui alb copac

ce crește într-un nour alb.

sicriele de sticlă sunt duse în litiere străvezii

pe dinaintea urechilor atotvăzătoare.

a floare-stea, albastru-ntunecat, ațîțat

tinjește după sămința de-un albastru-ntunecat.

în verdele frunziș al unui cîntec

spînzurați — , lucios ițește cîntecul ochi verzi.

ca alb pe alb

negru pe negru să deosebești,

trebuie să știi

cu ochii să auzi

și cu urechile să vezi.

la școală învățăm negru pe alb să scriem,

negru pe alb citim pe fila tipărită.

ce-i însă scris cu alb pe alb

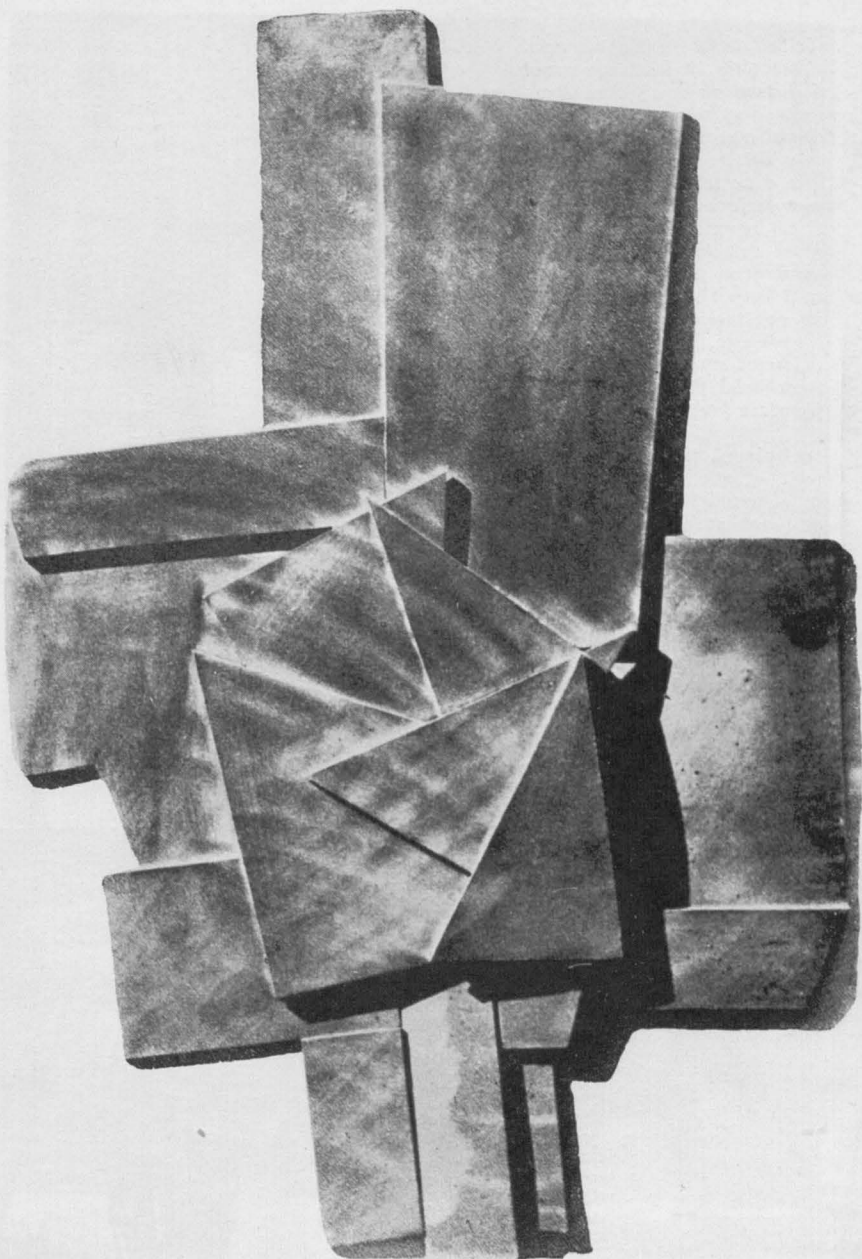
negru pe negru

n-au știut să deslușească decît păstori străbuni și legendari,

năieri demonici,

gemeni albi ca neaua,

făpturi de basm, femei frumoase precum căldărușa, ori nufărul, ori poate orhideea,



căci ei citeau nu doar cu ochii,
ci scrutaător își instrunau auzul
și auzeau nu cu urechea doar,
ciulindu-și cu-ncredare văzul.
eterna matcă
ne-a dăruit cu gura și cu nasul
spre a ne izbăvi de gust și de miros
și a prefăce aste simțuri, a le distila subtil
și noi senin să ne prelingem,
să ne desprindem lin, ușori.
tandrețea unui om face ca floarea
mai iute să-nflorească
iar nepăsarea rece
o vestejește.
tandrețea-mpărtășită însă
preschimbă florile în stele lucitoare,
frumoase precum **ochi de-ndrăgostiți.**

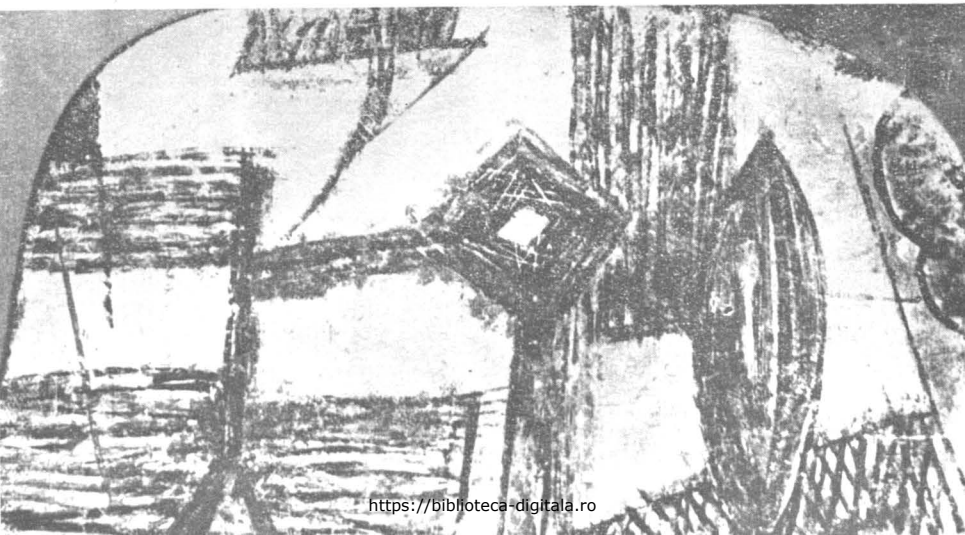
trebuie să tindem către simțuri noi.

ce simțuri leagă oamenii de stele,
nu-s oare stelele ființe simțitoare ca și noi?
sunt preaputernice făpturi
ce ne menesc acorduri luminoase și întunecate.
de ritmul muzicii de astre e omul subjugat
ca-n mâini de păpușar o marionetă.

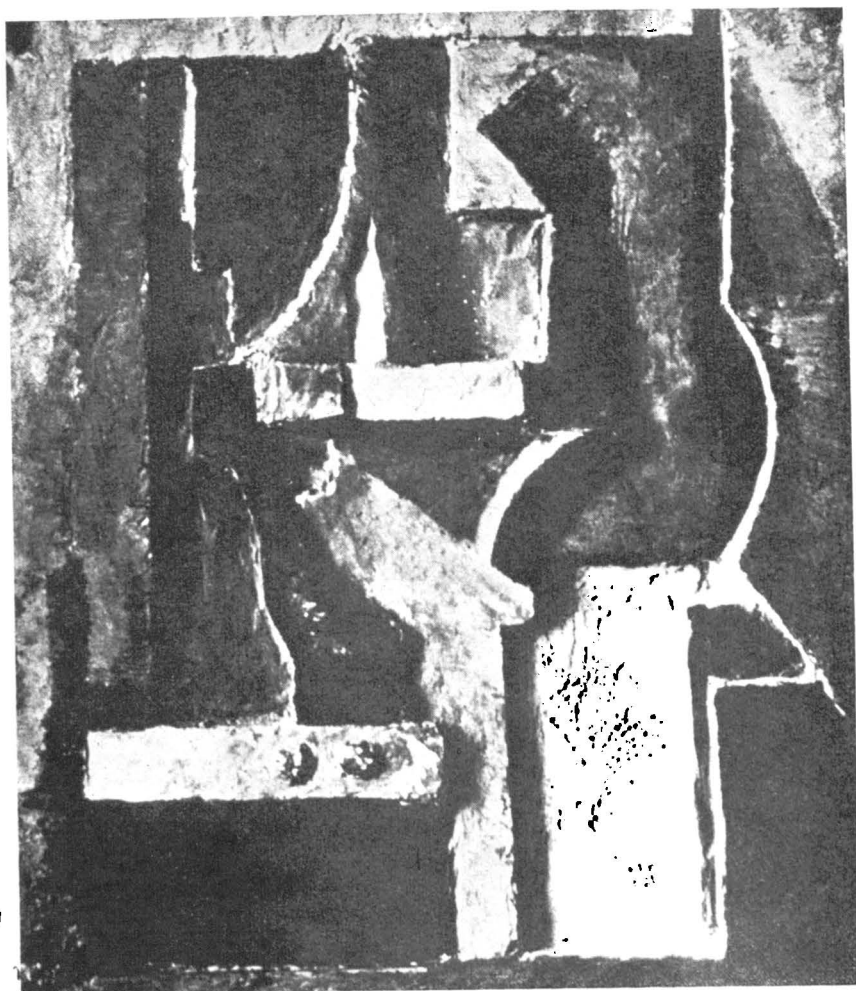
și doar când omul va-ntruni lăuntric acele simțuri toate,
se mîntuie de mărginire, de răspăr, dibace trucuri,
de spaima de prefacere și timp,
de inerție și de mohorîta zi cu zi mizerie.

ascona, 1950

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

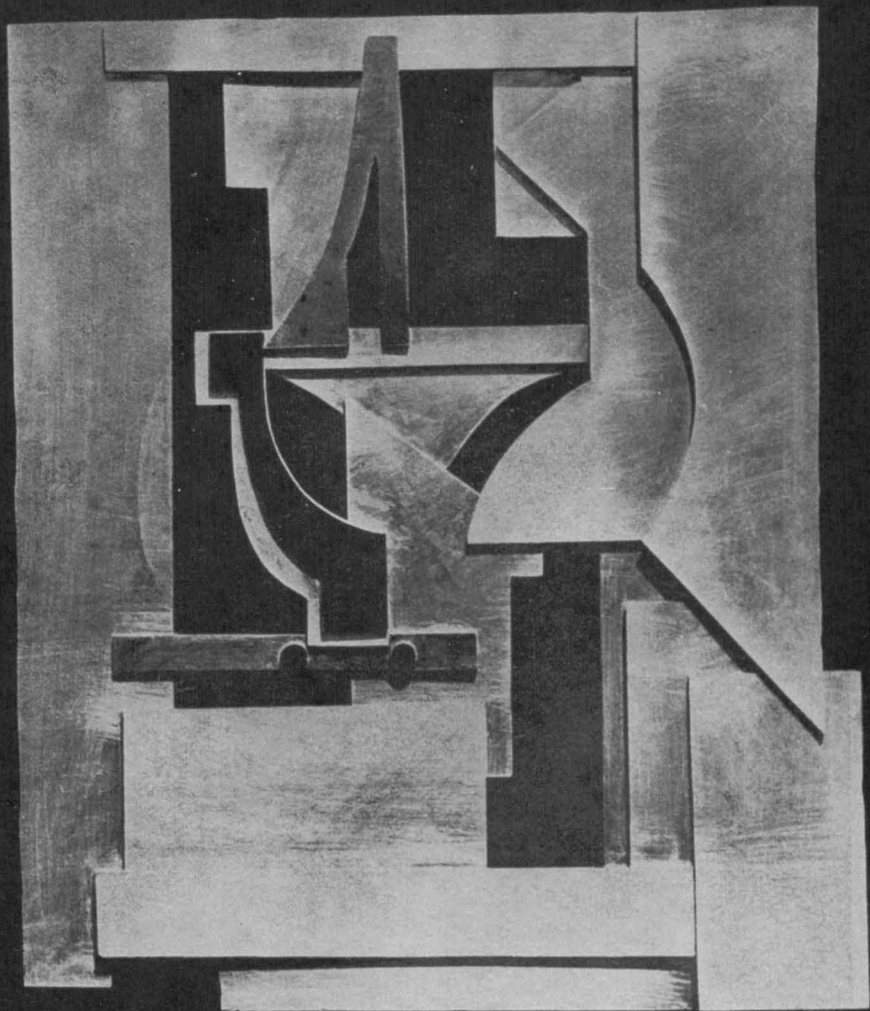


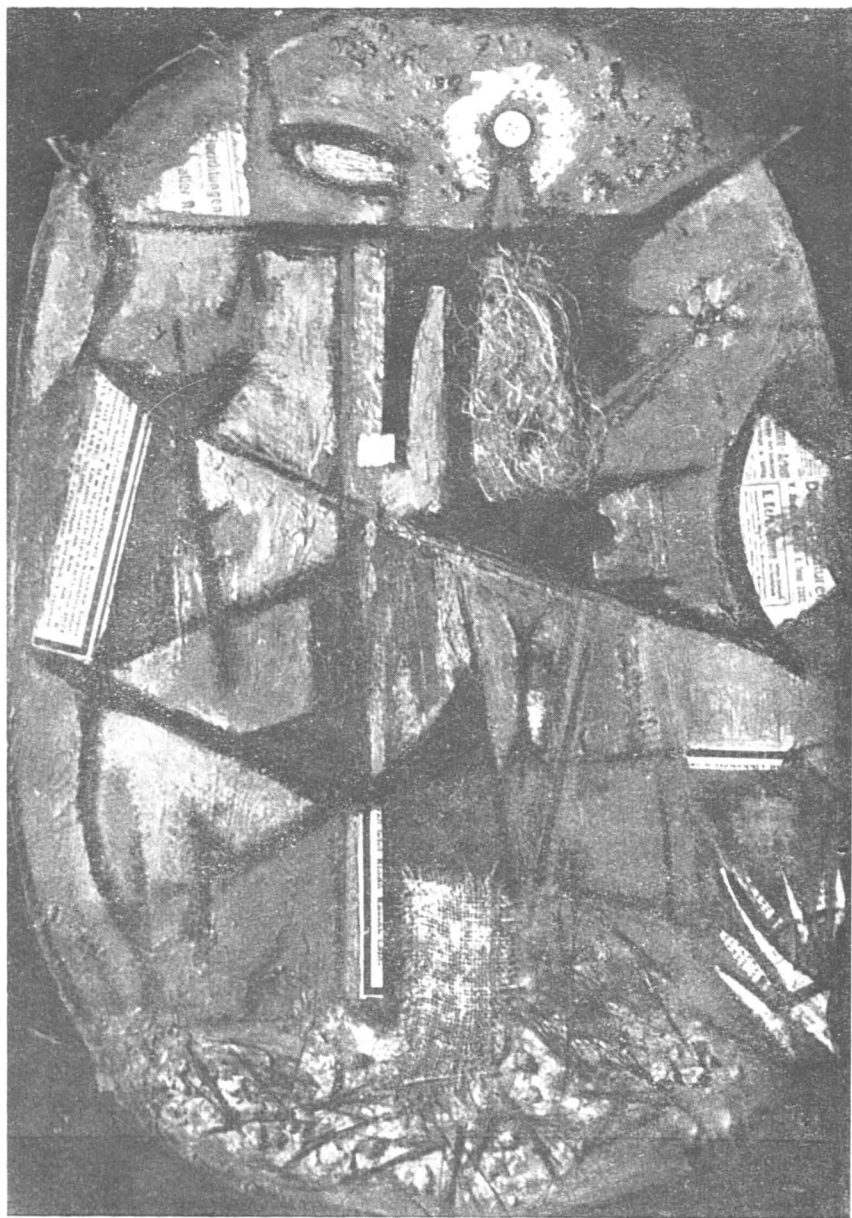


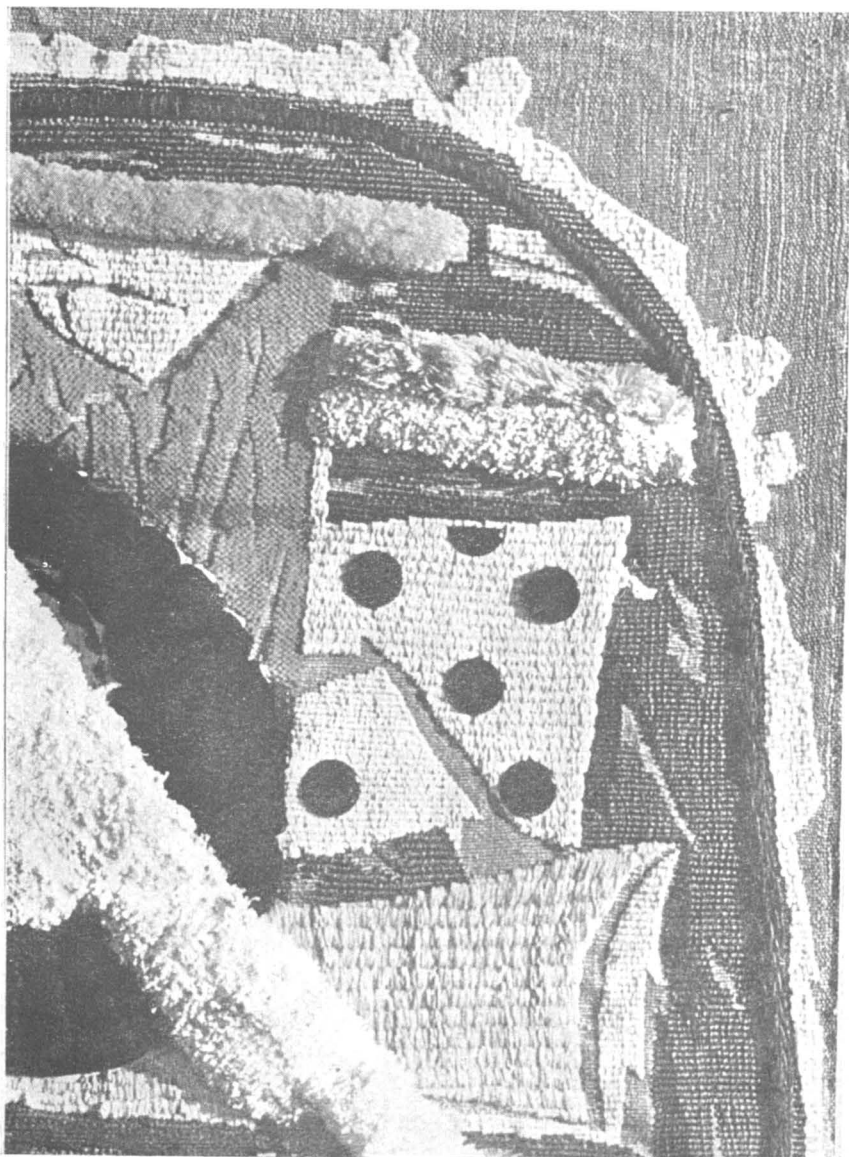


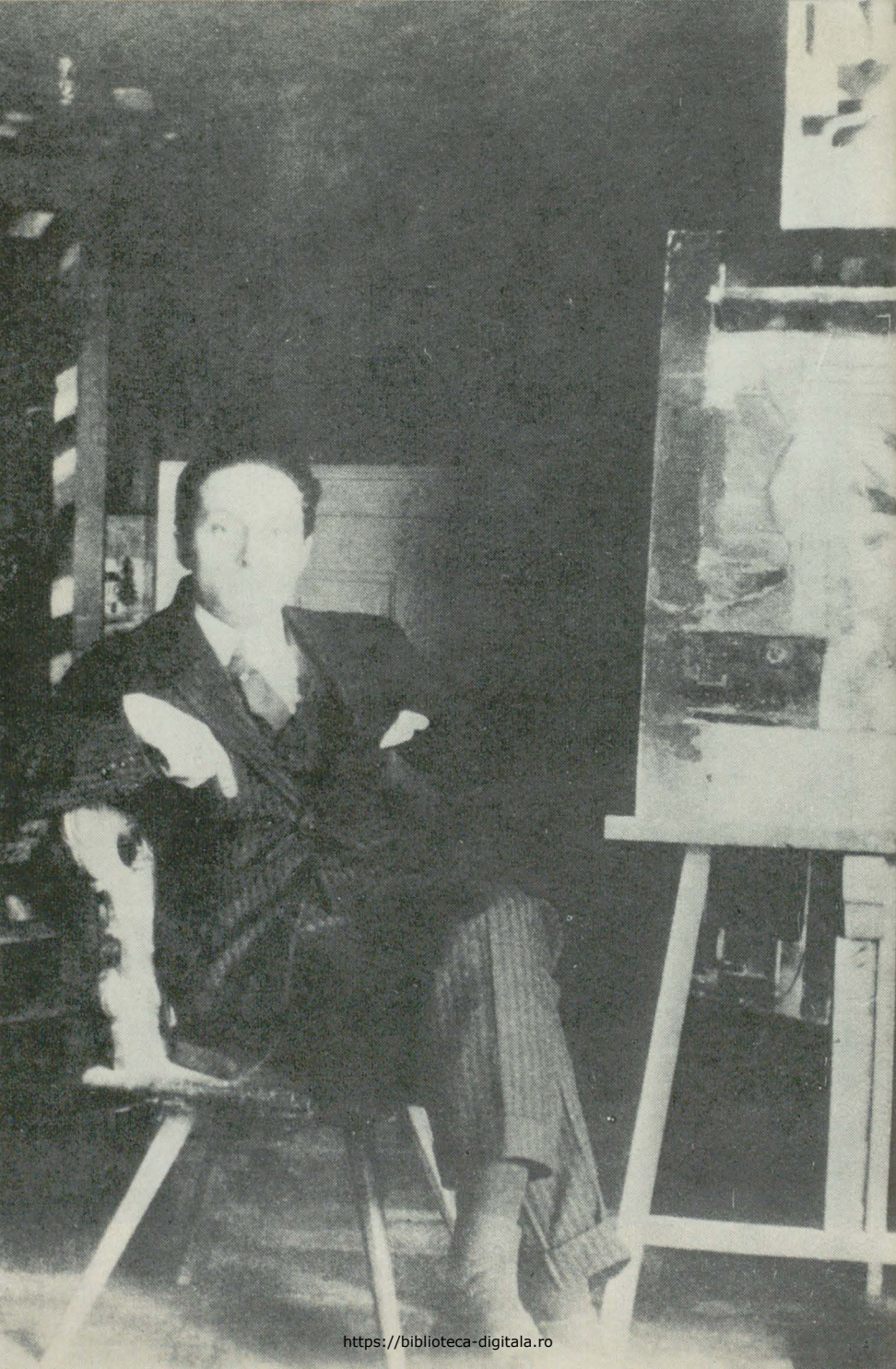
11

- 11 — *Arhitectură* (1918, relief în ghips policrom — 57×45 cm.)
- 12 — *Imperiu strălucitor* (relief în metal — 50×35 cm.)
- 13 — *Părosul* (1924, ulei și colaj — 70×48 cm.)
- 14 — *Tapiserie* (detaliu din «Compoziție cu mandolină»)









TRISTAN TZARA

CIRCUIT TOTAL PRIN LUNĂ ȘI PRIN CULOARE

pentru Marcel IANCU

Ochiul de fier se va preface-n aur
timpanele ni-s înflorite de busole
priviți-l, domnule, pe lancu pentru o fabuloasă rugăciune
tropical
e Turnul Eiffel o vioară cu sonerii de stele
măslinile se umflă: pac, pac și vor cristaliza simetric
pretutindeni
lămiie
o monedă de doi bani
ce luminos sunt desmierdate de duminici dumnezeu dada și dansul, da, da,
ce-și împart grinele
și ploaia
și jurnalul
către nord
încet-încet
lungi de 5 metri fluturii se sparg precum niște oglinzi
cum se mai cațără cu focul zborul fluviilor nopții spre
Calea Laptelui
și drumurile de lumină ale părului de ploi neregulate
și chioșcurile artificiale care zboară stau de veghe la tine-n inimă
când cugeți văd
matinal
ce strigăt
celulele cum se dilată
și podurile cum se alungesc și se ridică-n aer ca să strige
jur-împrejurul polilor magnetici razele se rînduie ca
pene de păuni
boreal
și vezi? cascadele se rînduiesc în propria lumină.
La polul nord un vast păun lent soarele-o să-l desfășoare
la celălalt pol noaptea au să fie culori care mănincă șerpii
galben alunecă
nervoase
clapotele
spre a-l ilumina vor merge cei roșii
iar când întreb eu cum anume
gropile urlă —
doamne geometria mea.

• ZÜRICH, 1919

În românește de ROMULUS VULPESCU

În atelier (Zürich, 1917)

Din anii '30

Fostul elev din clasa profesorului Banciu, e un geometru în felul său. Din visul ațintit al conviețuirii formelor, nu a trecut nimic și nu trebuie să cerem să treacă în pînzele lui Marcel. În schimb, o geometrie incendiată: furtuni de echere, crize de conuri și multe, mai ales dreptunghiuri: lame cenușii, pentru înalte, roșii, opere justițiare. Divinul Marchiz concurează puternic, în Marcel, pe divinul Platon. O materialitate crucită cu o desperare arsă, un regim al logicei eficace și al redempțiunii prin cruzime, ridică aceste pînze la mari semnificații.

(Facla, 8, febr. 1932)

ION BARBU

... mijloacele lui Marcel Iancu sînt din regnul clasicului. Sînt unele portrete ale lui care păstrează toată neliniștea, toată urzitura de întrebări interioare și toată voita dezagregare a încercărilor noi, și care totuși de sență clasică. În ziua cînd imitatorii lui Marcel Iancu vor dispărea, cum cade vîscul de pe copac, se va vedea limpede că acest autentic artist e una dintre cele mai de seamă personalități ale acestei epoci în care bluffîștii, pasteșeurii, supralicitatorii și geambașii artistici au făcut imposibilă o ierarhie a valorilor.

(Facla, 8, febr. 1932)

CAMIL PETRESCU

Mai întâi, Marcel Iancu a ținut să lanseze o nouă sală de expoziții. La parterul imobilului construit de d-sa în strada Golescu 5, a rezervat o vastă încăpere, în foarte bune condiții de lumină și expune, și pe care o dedică artei plastice românești. Personalitate puternică, asemeni meșterilor Renașterii, Marcel Iancu nu și-a limitat niciodată activitatea într-un singur domeniu. L-am dorit totdeauna închinat exclusiv picturii. Subliniem totuși inițiativa luată de d-sa ca arhitect. Dacă va fi sprijinită și înțeleasă de artiștii și de publicul Bucureștilor, atunci una din sarcinile care împovărează tinăra noastră artă va fi înlăturată. Artiștii noștri se vor libera de birul plătit arendașilor de săli de expoziție.

D.Marcel Iancu ne aduce recolta d-sale de lucrări din Orient. Subiectul se pretează exuberantului d-sale lirism coloristic. Sensualismul d-sale pictural vibrează în acele îndrăznețe și calde realizări pe care i le-a înlesnit peisajul Mediteranei răsăritene. Sînt opulente și dense tonuri marine în alăturare iscusită cu cele mai abstracte și totuși picturale nuanțe ce se pot smulge unei palete. Cîteva pinze, în special, stau dovadă acestei cutezătoare sinteze în care cea mai violentă plasticizare se sublimază, treptat, în lumina ideală a unui peisaj atic. Un Exod pune în evidență desenul de o excepțională vigoare și virtuozitate, disimulat, ca o armătură de fier, în această pictură exuberantă. Dar e de prisos să insistăm asupra însușirilor atât de cunoscute ale acestui artist, unul din puținii pictori de la noi care și-a dus măiestria pînă aproape de supremele limite. L-am vrea, cel puțin de-acum încolo, cînd maturitatea l-a pus în deplină posesiune a marilor sale mijloace, dedat cu dinadinsul, dedat în totalitate și exclusiv picturii. Înstrăinat de tot ce l-a distras pînă astăzi, despărțit de arhitectură, de urbanistică, de diversele ideologii, de un demodat parti-pris de avangardă, dezbărat de pasiunile sale de animator, Marcel Iancu ar dăruî generației sale europene tot ceea ce a mai pretins de la dînsul.

(Facla , 29 mai 1939)

ION VINEA

Evocare la timpul prezent

... Când l-am întâlnit prima oară pe Marcel Iancu, și cu ce prilej anume, astea nu le mai știu. Încep, așadar, cu un deficit, o carență față de mine. Fără îndoială, însă, că a fost în legătură cu Milița Pătrașcu, și de asemeni, nu încapă nici o îndoială, deci sigur! după primul război; aceasta din aceeași pricină și mai ales din cauză că tot timpul războiului Marcel a fost lipsă din țară, în Elveția, de unde a lansat, alături și împreună cu Tristan Tzara, mișcarea așa zisă Dada — de fapt un protest jucăuș. Dadaismul fiind inițial o pornire împotriva tristeții care cuprinsese, atunci, la un moment dat, pe mai toată lumea pretutindeni, deci intenționat ca un curent de aer proaspăt, o încercare antidot față de obsesia violenței, curent, împotriva mișmelor ei putride, de oarecum riset internațional, Dada, prin alăturarea, cum a scris undeva Tristan Tzara, a două cuvinte, rusesc unul, românesc celălalt, declarat deasupra încăierărilor toate și totodată frondă.

Că l-am cunoscut în legătură cu Milița, se datorează mai ales faptului că, la București, au expus întotdeauna împreună, fie în expoziții personale, fie în unele colective, cum s-a întâmplat și la librăria Ha Sefer, carte pe ebraică, dar curent articolul și substantivul spuse ca un singur cuvânt, și eu mă făceam altfel decât toată lumea, cu toate că mă ocupam, eram responsabil, și oarecum patronam acele expoziții.

Pentru că aș fi dorit ca arta noastră să fie mai sinceră, mai modernă, mai derisivă, pusă numai și numai pe valoare, și de aceea ne întorceam cu gândul și la zugravii noștri cei vechi, bizantini, iar aceste tendințe nu se opuneau, fiind și acolo, adică în amândouă trebuie să fie același adevăr al trăirii, al talentului, neostoiit el și realizată ea. De aceea, în situația mea, critic de artă, cronicar, cu foileton săptăminal la «Adevărul», trebuia să înlătur o seamă de așa ziși artiști extrem de populari, și totodată să câștig publicul pentru cei realmente valoroși, adică nu să violentez publicul, ci să-l fur, nu să-l forțez, ci să-i trezesc noi apetențe întemeiate pe

criterii solide ale sale, întrucîta s-a scos din el însuși la iveală, cu binișorul, și luînd, paralel, uneori în răspăr pe cei pe care voiam să-i impun, — diplomatie deci și pedagogie, lucru care poate fi ilustrat cu o întîmplare a mea de la ziarul cu pricina, ilustrativă fiind, sînt obligat s-o istorisesc, și de aceea cer dinainte iertare oricui aceasta ar fi să-i prilejuiască vreo nemulțumire. La Jurnale se spunea că anecdota primează și, veridică, iat-o !

Intrasem nu demult la « Adevărul », prin Iosif Nădejde, pe care îl cunoșteam de mai multă vreme. Articolele mi le dictam, zețarii făcînd prea de tot multe greșeli, din cauza scrisului meu, pe care îl găseau neobișnuit de neciteț. Nu era, la ziar, decît o singură dactilografă, în biroul directorului, Socor, și îmi erau puse la dispoziție serviciile ei, odată pe săptămînă, o oră, două, imediat după dejun. Și mă trezesc, după cîteva săptămîni de colaborare, special de insistent chemat la director, care dîntii mi-a comunicat, cu feliicitări, că tirajul ziarului a crescut simțitor în zilele foiletonului meu, dar că ziarul își are politica sa proprie și că este necesar să mă conformez ei, lăudînd pe artiști sau nu după indicații; la care am răspuns, dîntii că îi mulțumesc, apoi că mă voi supune cerințelor sale, cu o singură condiție. — Care ? Eu continui să scriu și, fiindcă articolul este așa cum îl vreți, dumneavoastră îl semnați. Ce va fi cu tirajul, nu mă mai privește. Răspuns care a făcut totul să cadă baltă și nimic nu s-a schimbat în scrisul meu.

Eram foarte tînr. Dar și vreo zece ani mai tîrziu mi s-a întîmplat ceva similar. M-a chemat doamna Sabina Cantacuzino, sora lui Ionel Brătianu, să-mi spună, — după ce ținusem la Universitatea Populară, prezidată de ea, o conferință despre arta populară românească — cu numeroase menajamente și după o alambicată introducere că, totuși, « familia » este dispusă a mă susține, cu condiția ca eu să nu mă mai ocup decît de lucrurile strict autohtone și habotnic tradiționale. Nu am răspuns, ci de data aceasta doar am zîmbit și, ca un impenitent contestatar ce sînt, am deviat conversația. Patriotismul are o incontestabilă valoare stenic-morală, dar nu cel cu toba. Inflația este întotdeauna nocivă și practic ucide găina cu ouă de aur, căci pervertește simțămîntul național; cu cît este mai reclamă, cu atît mai iremediabil un adevăr-lege, care nu suferă nici o excepție — o spun sus și tare, eu, fiul și urmașul celui care a scris:

Eroi au fost, eroi sunt încă,

Și-or fi cît neamul românesc . . .

La rîndul meu mai și scriind:

Sfinți mari eroi cer ale noastre vremuri . . .

Firește că între cei sinceri moderni, pentru că inzeștrați, cum erau Milița Pătrașcu și Marcel Iancu, de-o parte, și mine de cealaltă s-a produs o apropiere, deși n-am colaborat la revista lor « Contemporanul » decît o singură dată, o poezie pe un relief al Miliței expus între cărți, spart, reparat, și imediat achiziționat de o talentată pictoriță. Camaraderie de tendințe: a pune totul pe baze solide și adevărat valoroase — elecții naturale în vremuri de luptă și de jertfe. Despre sculptoriță, am scris și am și vorbit de mai multe ori, o urmăream în evoluția sa profund cinstită și pe pictorul-arhitect la fel. Scriam despre dînsul cu plăcere și chiar cu un oarecare entuziasm, dar reținut acesta, nu numai din cauză că foiletoanele mele nu erau scrise numai pentru artiști și de asemeni, nu numai pentru public, eu fiind de aceea un fel de Janus, dar și zilnic în toate atelierele și cu o ureche la toate conversațiile, întocmai cum și artiștii erau mai în fiecare zi la mine, îndeosebi, afară de cei tineri, Jean Steriadi, pînă cînd mă interpela: — De ce nu ne arăți și nouă cîte ceva din ce lucrezi, nimănui și nici mie ? — Anume ce ? — Desene și sau picturi, mi-a răspuns greul, iar cînd i-am spus că nu desenez și nu pictez, mai că m-a înjurat și în ruptul

capului n-a vrut s-o creadă, căci: «*prea este la obiect ceea ce scrii, lucru care nu mi se pare cu puțință decât cînd și practici personal*». L-am lăsat să creadă ce vrea, mai ales că, într-un sens, într-adevăr practicăm: diferende și bruște apropieri, spre pildă diferelele mele artistice, protocolare și politice cu marele prozator și foarte sensibilul savant, plin de uimitor de juste intuiții sintetizatoare, Nicolae Iorga, ca să nu mai vorbesc de eforturile mele neincetate de a cîștiga publicul pentru cauza cea bună, ceea ce provoca uneori dureroase distanțări chiar și cu cei altminteri deschiși, ca să nu mai menționez pe cei încuiați, precum nici cele ce-mi auzeau urechile, fie dintr-o parte, fie dintr-alta, aceasta fără a-mi scădea voința de mediere între cele două tabere, care nici tabere propriu zise nu erau, ci mai degrabă colb lichefiat, fluidizat de furoarea neexprimată decât ca transpirație. Dar cu toate că am bătut atîtea ateliere, n-am fost niciodată în al lui Marcel Iancu, atît era el de reținut, introvertit și aplecat parcă spre contemplație. Îl întîlneam aproape numai cînd vedeam și pe Milița.

Ea turbulentă, vîrtej, el dimpotrivă: parcă mereu dîndu-se la o parte, ferindu-se, ea afirmație, a fațadei mai ales, temperamental, el calm, ca apele străvezii în adîncuri, care de aceea nu se remarcă, toată adîncimea pîrînd adusă la netedul luciu, de parcă nu mai rămîne decît el. Îmi plăcea verva ei neobosită și plină de salturi neprevăzute. Linia desenelor lui Iancu era și ea cu ascunse descoperiri. Steriadi îi admira caligrafia, ductul, trăsătura penitei a cărei inventivitate zgîlbie Steriadi nu o lega cu aceea poate și mai intelectualizată a colorii pictorului-arhitect — pasta i-o admira mai ales Șirato, colorarea Pallady — la Marcel Iancu totul realism și totodată viziune, prin urmare nici figurativ, nici abstract, tălmăcirea lumii conjunctă cu plăcerea de a experimenta mereu tehnici noi, dar nu pentru plăcerea în sine a experimentării, ca un fel de artă pentru artă, nu placet experiri, ci viața, arta și viața nu unite, ci o unitate, de unde și acuitatea sa critică, nu arareori socială, zisă de unii șarjă. Căci mulți nu vedeau decît una sau alta din laturile personalității sale artistice și, precum scrie undeva în cronicile lui, celebra lichea enciclopedică, bizantinul Psellos, cei mai mulți văd ceea ce li se spune, nu ceea ce văd, și de aceea, întocmai ca la Aristofan, la care prea puțini văd poezia în spectacolul de tribună, farsa, revista și marea comedie de situații și de caracter laolaltă, adică fagurul de care vorbește epigrama lui Platon, cea din Antologia greacă, dacă este într-adevăr a lui Platon — și foarte mulți își vedeau în lucrările sale resentimentele lor, adesea împrumutate, nu pe Iancu.

Așa, ceea ce este în pictura și grafica lui Marcel Iancu este și în arhitectura sa, și nu este de mirare că prietenia dintre Milița și Iancu și-a găsit o perfectă expresie în casa ei, clădită de el — unul din exemplarele mai prețioase ale arhitecturii moderne la noi și poate chiar cel mai prețios. Spun «*poate*», din pricina ideosincraziei mele față de oricare «*cel mai*». Vreau să spun modern, nu defel modernismul pe sponci, din păcate curent oficializat, ci armonie în funcționalitate, așadar iarăși viață, aici o casă pentru Milița, care trebuie neapărat salvată.

Același lucru era și la expoziții: în aceeași sală amîndoi, împărțindu-și-o pe jumătate, în toate înțelesurile cu puțință, căci Marcel Iancu este omeneste mai întîi de toate un om bun, și cred că în legătură cu el nimeni nu poate să fie altfel, decît sau mai bine zis dacă nu este de-a dreptul funciamente vicios. Astfel, dacă mă duceam mai des pentru Milița, ea îmi spunea să trec și pe la dînsul, iar în cazul contrar, dînsul îmi spunea la fel; și așa am oprit odată unul din desenele lui cele mai îndrăznețe, un nud de femeie, mai mult decît matură, dar totuși pofticioasă, pe care, după ce-l reținusem, toată lumea a dorit să-l aibă, regretînd că nu mi-a luat-o înainte, deși fuseseră, (majoritatea, acum cei mai dornici dintre prezumtivii achiziționari) pe acolo și-l tot vedeau, pîrîndu-li-se că prea spune toate pe șleau —

și să repet constatul lui Psellos despre năravul care, devenit procedeu, este aplicat din belșug — afișaj, logoree, publicistică, lozinci, radio, pepinieră de locuri comune, etc. — de toate regimurile cu tendințe dictatoriale, oculte sau fățișe? Nu se vede direct decât atunci cînd viața este iubită pentru ceea ce a fost făcută să fie; lucru realizat de pictorul-arhitect și cu satul «năzdrăvan» de artiști plastici, creat de către dînsul în «inima Israelului, pentru a găzdui și inspira tineretul», colonie — chibuț al cărui fundator și primar a fost Marcel Iancu, după ce a animat puternic viața artistică a Orientului Apropiat, «un loc deosebit de frumos», mîngiere și pentru cel rămas actualmente numai cu fata sa pe lume; dar luptător la noi și om de liniște, cine să-l uite pe el?

Ultima oară l-am întîlnit pe vremea ultimului război, cam o lună și ceva înainte de intrarea României în război, la Ierusalim. Venise să mă vadă, eu în drum atunci spre Londra. L-am văzut deci și pe pămîntul unde s-a întrupat slava de lumină a iubirii — zicînd: «Așa cum v-am iubit Eu pe voi, așa să vă iubiți și voi, unii pe alții», Sicut dilexi vos — cea împotriva căreia nicicînd «porțile iadului nu vor prididi», căci, persecutată și uneori subjugată, ea doar se adîncește, ca în felul acesta să cuprindă pe cît mai mulți în brațele ei, triumfal de nevăzute.



Marcel Iancu

Artistul, într-un autoportret constructivist din *Contemporanul*
La Ein Hod, în ziua de 24
octombrie 1978



MARCEL IANCU

Întîlnire la Ein Hod

Un scurt metraj realizat de televiziunea israeliană și inclus în programul serii de joi 21 septembrie 1978 îl avea ca protagonist pe octogenarul pictor și arhitect Marcel Iancu, plecat din România în pragul celui de al doilea război mondial, după ce devenise cunoscut în lumea întreagă printre pionierii mișcării avangardiste DADA, alături de Tristan Tzara, Hans Richter, Jean Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck și ceilalți. Suplimentul magazin din săptămîna respectivă al ziarului «Jerusalem Post» însera în pagina TV fotografia artistului, văzut din profil, la vîrsta maximei maturități, un cap robust, cu privirile concentrate pătrunzător, cu o expresie de voință și stăpînire de sine aliind, tenace, calmul și forța, căutarea și certitudinea. Prin contrast, primele secvențe ale filmului¹ puteau produce derută. Pe micul ecran făceam cunoștința unui personaj cu mișcări precaute, sprijinit în baston. Dar era numai aparența fizică. Imediat ce a început să vorbească, să se destăinuie, să evoce etapele împlinirilor creatoare, să-și prezinte diverse lucrări și convingerile artistice, toată ființa i s-a încărcat de un incredibil dinamism. Secvențele aveau să culmineze cu o dezinvoltă demonstrație juvenilă de mimică și cînt în ritm de șansonetă franțuzească, vreun refren de odinioară, fredonat, cine știe, pe vremea faimosului «Cabaret Voltaire» de la Zürich, unde între 1916—1917 Marcel Iancu anima spectacolele nonconformiste ale grupului DADA. Pelicula alterna mărturiile directe, imaginile luate pe viu, cu investigația retrospectivă pe baza documentelor decupate din colecții de vechi publicații, ajunse adevărate rarități istorice. În condițiile montării documentarului, părea deadreptul senzațional să se recurgă la numerele revistelor românești, «Punct» sau «Contemporanul» anilor 1922—1932, răsfoite în fața teleobiectivului printre probele unui moment de anvergură, definitoriu pentru activitatea lui Marcel Iancu, ani de zile promotor de idei și acțiuni inovatoare cu adînci rezonanțe în mișcarea literar-artistă de la București. Întreaga reconstituire urmărea, de fapt, să-l acomodeze pe telespectator cu tractoria prodigioasă a creatorului, să facă sesizabile acumulările sale în timp vegheate de rigoare și austeritate profesională, de unde și reprimarea filistinismului, odată cu refuzul rutinei și convenționalismului tradiționalist. Desen, pictură, litografie, relief în piatră sau metal, colaje, tapiserii exploreate metodic de aparatul de filmat dezvăluiau voluptatea unui geometrism înrudit cu întiile pulsații ale abstracționismului contemporan, ambiția purității plastice slujită de un evantai larg de vibrații artistice. Pe fundalul operei, pictorul apărea franc, străin de orice frivolă «poză», jovial, tranșant, încă energic și gata de inițiativă, cu deosebire cînd aparatul de luat

¹ Handicapul limbii m-a obligat să fac abstracție de creatorii înscrîși pe generic. Cu totul independent, am constatat ulterior, foietînd numere din publicația omonimă „Secolul 20” cu sediul la Ramat Gan, că în coloanele sale apăruse un alt scenariu dedicat personalității lui Marcel Iancu.

vederi îl înfățișa în ambianța de lucru de la Ein Hod, cu casele sale atelier cocoțate printre măslini și chiparoși, deasupra unei înguste fișii de cîmpie dincolo de care se legănau valurile Mediteranei năucite de soarele necruțător.

Fidelitate nealterată

Contururile exterioarelor solare se estompează, peste prim-planurile actuale se suprapun secvențe înmagazinate în memorie din lecturi. Cel ce fusese coleg cu Al. Rosetti la vestitul liceu «Lazăr», reușise să realizeze, în jurul operei sale de pictor, pasiunea atîtor intelectuali foarte diferiți între ei, de la scepticul Paul Zarifopol pînă la veșnic curiosul Camil Petrescu, reticent, altfel față de «trucurile» moderniste. Reconstituia în minte ecourile ultimei expoziții din primăvara lui 1939, după contactul provizoriu al lui Marcel Iancu cu Orientul, înainte de a i se încredința definitiv. Mă pregătisem să-l caut, să-i solicit o convorbire despre tot acest trecut. Nici nu se putea o încurajare mai potrivită decît faptul că în evocarea filmică de pe micul ecran, referințele românești demonstraseră că artistul păstrează o fidelitate nealterată acelei perioade din evoluția sa. Era firesc să i se răspundă cu un interes cel puțin egal, stimulat, în plus, de împrejurarea știută că drumurile sale s-au intersectat, cîndva cu ale marei pleiade de sriitori de la noi dintre cele două războaie. Însuși debutul său are loc în paginile revistei «Simbolul» de la 1912, unde desenele timid marcate, aproape imperceptibile, cu inițialele M.I., stau alături de versuri iscălite nu mai puțin șovăielnic cu nume provizoriu aparținînd poezilor de mai tirziu Tristan Tzara și Ion Vinea. Ani de zile, la «Contimporanul» de după 1922, pe pagina primă lingă un poem de Ion Barbu își avea rezervat spațiul un desen de Marcel Iancu. El este, apoi, acela care — mai mult chiar decît Iser, descoperitorul său — a fixat într-o grafie apăsată, de neconfundat, chipurile a zeci și zeci dintre literații epocii. Mai întîi însoțindu-l pe F. Aderca în inițiativa de a face să apară în «Mișcarea literară» de la 1924—25 seria de interviuri grupate ulterior sub titlul *Mărturia unei generații*; portretele schițate cu acel prilej, din față sau din profil, păstrează ele înșile o valoare de mărturie, reușind să sintetizeze, în liniile lor ferme, dense, incisive și totuși, tandre, adesea încărcate de un humor atașant, trăsături și accente ale unor individualități atît de diferite cum erau Octavian Goga, Gala Galaction, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Ion Minulescu, Ion Slavici, N. Davidescu, Mihail Sorbul, Hortensia-Papadat-Bengescu, C. Rădulescu-Motru, G. Brăescu, Ramiro Ortiz, Marcu Beza ș.a. Pe urmă, îmbogățind cu 70 de «măști» cele două volume din *Antologia poezilor de azi* (1925, 1928) de Ion Pillat și Perpessiciu, lucrare intrată de mult în rîndul rarităților bibliofile, datorită și admirabilelor desene originale ale lui Marcel Iancu. Colaborarea sa sporește, deasemenea, prețul edițiilor princeps ale unor cărți venite să îmbogățească în anii '30 patrimoniul nostru literar, de la *Joc secund* al lui Ion Barbu și *Paradisul suspinelor* de Ion Vinea, pînă la *Oceanografia* lui Mircea Eliade sau *Pajerele* lui Mateiu I. Caragiale. O vastă galerie scriitoricească asaltează memoria vizuală a posterității așa cum a surprins-o, la vremea lui, Marcel Iancu. Este o parte a zestrei sale artistice, din păcate prea puțin accesibilă publicului dar nu mai puțin semnificativă decît pînzele intrate de mult în patrimoniul muzeului de Artă al R.S.R. ori răspîndite prin colecții particulare. Și, în orice caz, mai ferită de eroziunea anilor și degradările la care sînt supuse construcțiile după planuri ale arhitectului Marcel Iancu, în mai multe locuri ale Capitalei noastre...

Cu asemenea gînduri, sunam la ușa apartamentului său din Tel-Aviv, în urma unei prealabile înțelegeri telefonice, scurt timp după emisiunea de televiziune.

În mica încăpere unde avea să se poarte conversația inițială, un obiect atrăgea atenția, fără întârziere: bustul în bronz al lui Marcel Iancu, cum îl văzuse Milița Pătrașcu în pragul lui 1930. De pe măsura unde era așezat, în preajma intrării, părea hărăzit să vegheze, tutelar, asupra liniștii celor din casă, dar, tot atât de bine, putea să semnifice puntea indestructibilă, peste ani, către un trecut pe care avatarurile existenței nu-l destrămaseră, nici nu-l diminuaseră afectiv. Așa se și explică de ce, după preliminariile protocolare, discuția a alunecat foarte repede spre zona amintirilor, cristalizate în jurul a două figuri cu deosebire: Ion Vinea, cunoscut încă din copilăria petrecută împreună pe străzi apropiate din jurul pieței Sf. Ștefan, și Milița Pătrașcu, parteneră constantă de expoziții, căreia i-a proiectat locuința unde a trăit pînă la sfîrșitul zilelor ei. Vorbind despre lucruri trăite altădată, întîmplări și oameni ai Bucureștilor de acum patru-cinci decenii, glasul lui Marcel Iancu ezită, forțează o anumită neutralitate pentru a se apăra de riscurile melancolizării. « N-aș fi plecat niciodată — mărturisește, în esență, — dacă teroarea verde nu făcea victime chiar în familia mea. Însă rădăcinile îmi sînt acolo și mai simt cum pulsează seva acelor rădăcini. De mic, am manifestat înclinație către arte, sub influența mamei; atras mai întîi de muzică, apoi — pe la 12 ani — de desen, la care m-am fixat, îndrumat de neîntrecutul maestru Iser. Avea o precizie și o forță în desen greu de depășit, dintre contemporani poate doar Grosz îl concura. Mă întreb și astăzi dacă insistența lui în fața șevaletului nu l-a dezavantajat căci nu stăpînea suficient culorile sau, în orice caz, nu pe măsura intensității cu care îmbrățișa formele . . . »

. . . . Pe moment, opinia contraria, dar așezată, mai tîrziu, la bibliotecă, în contextul programului teoretic desfășurat în trecut de Marcel Iancu, își trădează adevăratele resorturi și implicații într-o înțelegere mai generală, istorisită, asupra destinului artei. Iată-l explicîndu-se, cu prilejul expoziției Iser din 1925, în lapidare însemnări din « Mișcarea literară » de la 17 octombrie: « *Adevărata reacțiune contra clasicismului secolului trecut în plastică au format-o pleiada marilor desenați francezi: Daumier, Lautrec, Guys etc. Influența lor puternică asupra picturii post-impresioniste și cea modernă îmi pare netăgăduită căci fără acea liberare nu s-ar fi putut concepe arta lui Modigliani, Derain, Matisse, Picasso, Pascin și alții. — Nepricpuții și cei ce se ferec de acidul desenului bun au încercat să lichideze cazul categorisind eforturile acested supra-artistice cu o etichetă: caricatură. — Munca acelor revoluționari poate fi comparată numai cu a pamfletarilor cari sînt, poate, singurii scriitori în sensul meșteșugului și al inteligenței. — Ei sînt purtătorii virusului artei. — Pentru aceleași adevăruri, Iser este la noi primul luptător cu mijloace originale și vervă mare. Lui îi datorează pictura românească o pagină din evoluția ei. » Va fi de căutat în astfel de convingeri justificarea propriului atașament pentru desenul corosiv, practicat nu numai în portrete, ci și în « scene » de vehementă observație socială (iarăși asemeni lui Iser), de pildă suita reprodusă în « Facla » din 1932: *Strigoi — 1907, Șomaj, Aur sterp* . . .*

Fluxul amintirilor acaparează discuția primă și amestecă, la întîmplare, siluete locuri, vremi. Intervin nume imprevizibile, ca al pianistei Clara Haskil, de unde ar rezulta că atracția inițială a pictorului pentru muzică, departe de a se irosi, s-a convertit într-o solidă afecțiune rezervată slujitorilor ei. În aceeași ordine, tresare brusc iluminat cînd, într-unul din numerele « Secolului 20 » aduse anume de la București, depistează colaborarea Cellei Delavrancea. Vrea amănunte, pune întrebări, abandonează treptat confesiunea ca să se informeze în legătură cu actualitatea românească și, mai ales, cu dinamica tendințelor artistice. Se vede impulsul lăuntric de a suplini lipsa legăturilor întrerupte, de a reduce cît de cît hiatusul, pe care o scurtă trecere prin țară acum mai bine de 15 ani, n-avea cum să-l anuleze. Lunga



experiență de viață, faima artistică dobândită par a nu fi tocit deloc, ca în similare cazuri, receptivitatea lui Marcel Iancu față de lume, cu evenimentele și transformările survenite. Oricât ucizura biologică, agravată printr-un stupid accident relativ recent, și-a pus amprente inerente pe făptura sa, este teribil de reconfortant să-i constăți reacțiile epurate de orice umbră a blazării. Te-ai fi așteptat să-l găsești doritor de liniște, într-o binecuvîntată retragere, oarecum izolat și, în consecință, prea puțin dispus să primească, precut cu solicitările din afară, adesea sîcitoare, inoportune, contrarii nevoii artistului de concentrare asupra lui însuși. În pofida presupunerilor, nu numai că a acceptat, fără insistențe, întîlnirea, dar a fost de acord cu reluarea și prelungirea discuției în cadrul de la Ein Hod.

Rigoare și omogenitate

Geografic, localitatea se află la extremitatea sudică a înălțimilor Carmel, nu departe de orașul-port Haifa, acaparînd tentacular celălalt versant. Pe vechea șosea de legătură cu Tel-Aviv-ul, după cîțiva kilometri, o săgeată indicatoare arată, la stînga, direcția spre Ein Hod. Drumul străbate culturile de banane ale unui kibuc, depășește hangare și ateliere de mașini agricole și începe curînd să urce în curbe tot mai scurte și mai strîmte, pe măsură ce se anunță primele case. Din firul principal care continuă șerpuirea dealungul unei trecători printre dulci coline, o derivație se multiplică într-un păienjeniș de poteci tăiate în rocă, uneori destul de abrupt, supunîndu-se accidentelor de relief, denivelărilor care provoacă de la distanță iluzia că unele construcții s-ar suprapune, ca într-un joc cu cuburi. De aproape, ai toate motivele de uimire pentru fantezia cu care s-au practicat spațiile necesare locuințelor, înconjurare curent de curți înecate în verdeață și poml, grădini de-a dreptul luxuriante, miraculoase în raport cu ariditatea stîncosă a terenului. Un platou de o minimă întindere închipuie centrul așezării, de unde privirile cuprind deval, peste acoperișuri, printre copaci, orizontul scîldat de apele mării. Ochiul pătrunzător, prevenit, distinge drept înainte, la țarm, silueta în ruine a fostului castel de la Atlit, acreditat cu gloria cavalerilor cruciați. În rocile pinutului bătut de valurile Mediteranei au izbit, așa dar, și aprige valuri ale istoriei.

În chip neașteptat, reluarea convorbirilor cu Marcel Iancu invederează din partea sa pasiuni de curat arheolog. Ca să descifreze tainele locului înaintea decăderii la starea de pauper sat părăsit în 1948, a explorat cărți și hărți de odinioară, a învățat să interpreteze vestigiile ieșite la lumină pe parcurs. Din datele obținute, dă ca certă folosirea așezării Ein Hod drept loc de refugiu răcoros, pe timpul verilor toride, de către cei ce înălțaseră și au locuit castelul-fortăreață de la țarmul mării. Cu o nedisimulată mîndrie de descoperitor, maestrul se avîntă în demonstrații ale urmelor romane; pe lîngă reproducerile fotografice după o monedă avînd gravată efigia împăratului Philippus (244—249), găsită cu ocazia excavațiilor în zonă, are convingerea că mari dale folosite la fundația unor case sau despărțituri de zid provin din edificiul romane. Într-adins, pentru a contempla asemenea antice pietre de temelie, ne cătărăm pe cărări în zig-zag, escaladăm obstacole, povîrnișuri, ne strecurăm pe sub coame scheletice de măsline, pînă în vecinătatea locuinței lui Zvi Aldoubi, de care admirasem o sculptură în chiar centrul Ein Hod-ului. În amintirea antecedentelor romane, noua așezare a fost înzestrată, pentru necesități de spectacol sub cerul albastru, cu o liliputană arenă, în forma clasică a amfiteatrelor. Se mai poate imagina și îndreptățirea furnizată de apropierea Cesareii unde o astfel de construcție autentică, admirabilă deschidere spre infinitul marin, rezistă secolelor adăpostind astăzi recitaluri teatrale și muzicale, într-o afluență de lume pînă la



Cu elevii cursurilor de vară la Ein Hod

refuz (doar televiziunea mai salvase pe câți au vrut s-o audă cîntînd în secolarul amfiteatru roman de la Cesareea pe Juan Baez, acompaniată de talazurile Mediteranei).

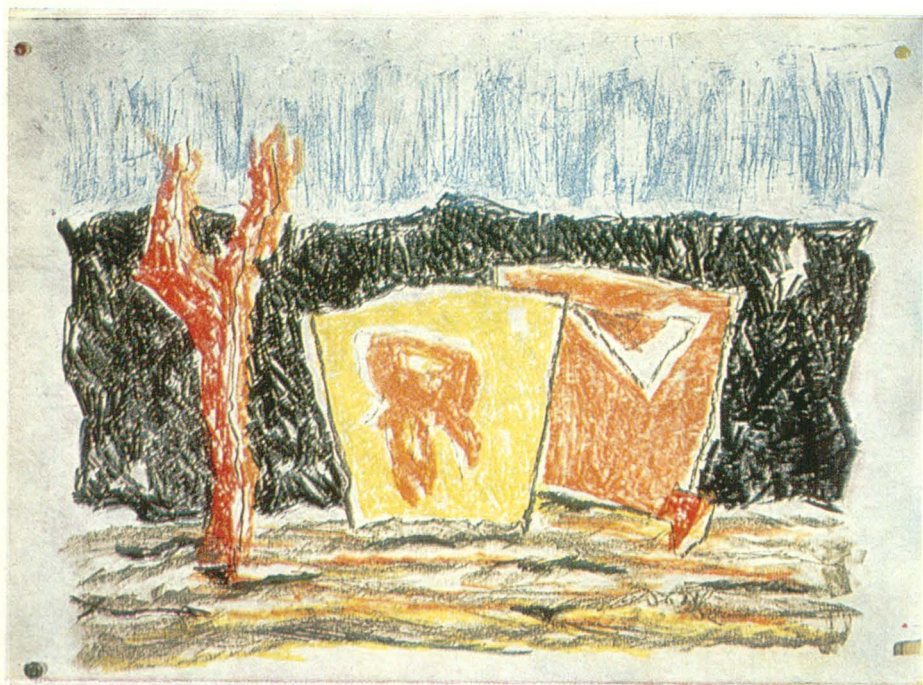
Cu toate dificultățile parcursului, Marcel Iancu nu renunță pînă ce nu încheiem ocolul complet, cu pauze, ici și colo, umplute de lămuriri experte. Calendarul arată 24 octombrie, imediat după sărbători locale de mai multe zile (*Sucotul*). În aer mai plutește ceva festiv, rămășițele unor amenajări de circumstanță, precare barăci, panouri colorate, panglici, lămpioane de carton dispar febril spre depozite. Impresie de lichidare a unei chermeze populare ! Nu-i tocmai așa, însă nici prea departe de realitate n-am alunecat. De două ori pe an, primăvara și toamna, au loc la Ein Hod expoziții în aer liber ; artiști localnici, unii foarte cunoscuți, ies cu uneltele lor afară, desenează, pictează, sculptează în vîzul lumii, spre satisfacția numeroșilor amatori de ocazie. Ia ființă ad-hoc un bazar efemer acompaniat de agitația corespunzătoare, cu consecințe pozitive sub aspectul popularizării actului de creație, dar și cu inevitabilele concesi de gust reclamate de imperativele comercializării. Pentru tot restul anului și pentru cei ce sosesc aproape zilnic să se documenteze asupra vestitei colonii de plasticieni, funcționează o galerie permanentă,

Cafenea arăbească 1944





oglină cuprinzătoare a activităților rodnice desfășurate aici de când, la sugestia lui Marcel Iancu, s-au atribuit case artiștilor gata să se stabilească, să lucreze, să închege în comun o atmosferă de emulație creatoare colectivă. Fără a intra neapărat în detaliile organizatorice, se constată lesne amploarea acțiunii. În jurul nucleului fix de artiști care își au ateliere personale, ființează o școală de artă cu secții de grafică, pictură, ceramică, sculptură, un centru de litografie și un altul de tapiserie, unde an de an se pregătesc cadre tinere, sub supraveghere profesională exigentă. Maestrul Iancu ține să prezinte totul pe rînd, întîmpinat pretutindeni cu un afectuos respect; la galerie are în evidență pe fiecare expozant și mai curînd este critic decît elogios din conveniență, cu tehnicienii litografi discută meserie, aplicat, cu țesătoarele schimbă saluturi prietenești, cîntărindu-le din coada ochiului, priceperea și rezultatul ostenețelor la gherghefeale uriașe. Ne abatem cîteva minute, la invitația amabilei Aviva Mambush, inspirată creatoare de tapiserii, ca să-i admirăm colecția și, surpriză!, pe pereții uneia dintre camere, vechi lucrări din tinerețea lui Marcel Iancu, de a căror recuperare, ca prin minune, autorul însuși nu conștientizează să se uimească, încîntat. Venise timpul să ne îndreptăm și spre propriul său atelier?



Nu înaintea unei ultime escale, agreabile la ora amiezii, pe terasa micului restaurant, la o masă special aleasă, unde mai prinziseră — are grijă să precizeze gazda ospitalieră — oaspeți iluștri: René Huyghs, Jean Cassou, Jacques Lassaigne, Jean Arp și alții. Perspectivă de sus, ca de pe puntea unei nave. Relatînd calm, destins, zbuciumetele meandre ale drumului pentru a se ajunge unde ne aflăm, Marcel Iancu nu-și ascunde satisfacțiile de bun timonier. Spre a lua ființă « satul de artiști » în 1953, el a trebuit să împiedice, mai întîi, totala lui demolare de către artificierii armatei, chemați să netezească terenul și să înlătore rămășițele unei așezări unde nimeni nu mai trăia de ani de zile. Îți dai seama ușor cîtă perseverență și cît optimism se vor fi cheltuit ca procesul ruinării să fie oprit și viața să-și recapete drepturile pînă la formele prezente de prosperă civilitate. Peste garduri, între liziere verzi compacte se disting cîteva reconstrucții somptuoase, în genere însă, tendința a fost de conservare a aspectului arhitectonic inițial, de tentă orientală, dominat de albul calcaros, fără emfază și ornamente de prisos. Totul cum nu se poate mai potrivit unui loc conceput să asigure condiții de afirmare spiritului creator prin travaliu și concentrare, în tensiunea productivă a atelierului.

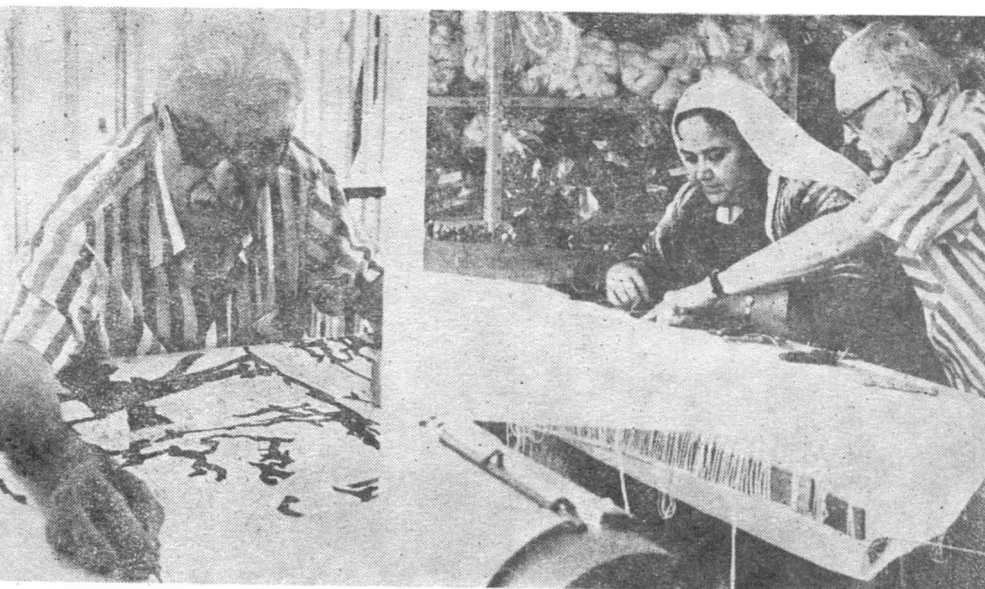
MARCEL IANCU, două litografii recente



Un veritabil etalon îl reprezintă casa lui Marcel Iancu, extrem de modestă, locuință-laborator, în care mobilele, strict necesare, mai că nu se văd, cedînd spațiul lucrărilor eșalonate pe pereți, în rasteluri, din abundență și într-o generoasă încălcare a demarcațiilor de gen și stil. Un amplu relief colorat atrage luarea amînte de cum ai trecut pragul. În rame, picturi de date aproximativ recente, în mape, la îndemînă, litografii, sub fereastră o mască primitivă în lemn amintind cultul pentru astfel de obiecte în rîndul grupării DADA. Pe masă lîngă șevalet, tuburi de pastă, creioane pensule amestecate, răvășite în febra lucrului, lăsate într-o dezordine multiplu sugestivă, trădînd pe artistul înverșunat — laborios și deschis, totodată, spontaneității, dispus să experimenteze, să se « joace » cu materia, culoarea, lumina, deși, conceptual ostil improvizăției, dilecantismului. Deaivalma ducem și noi discuția mai departe, sărînd, aparent întîmplător, de la o chestiune la alta, însă notele luate în grabă converg spre o sinteză organică, unitară. Oricîtă energie și osteneală a investit în Ein Hod, în toți acești ani, Marcel Iancu n-a încetat să fie, concomitent, o asiduă prezență artistică. Cataloagele trase discret din rafturi vorbesc de la sine. Expoziții personale în țară, numeroase participări în străinătate, în Europa ca și dincolo de Ocean : de la Veneția la New York, de la Sao-Paulo la Paris, la Milano,

Ein Hod 1952





Pregătind o nouă tapiserie la Ein Hod

la Zürich, la Roma etc. etc. Pe rînd, în 1959 și 1972, i se dedică retrospective la Muzeul de Artă din Tel Aviv, cea din urmă dublată de o ingenioasă « introducere » — expoziție anexă de mostre DADA, ale protagoniștilor mai importanți. Odată în plus, Marcel Iancu și-a realuat din panoplie armele disputelor de odinioară, comprimînd într-un manifest-bilanț principiile cărora le-a rămas credincios. Iarăși îndreaptă lăncile împotriva academismului oportunist, a sclerozării conservatoare, a imobilismului în dogme estetice rutiniere. *Manifestul* revendică pentru revolta dadaistă meritul de a fi combătut « kitsch »-ul împreună cu « frumusețea » fadă, artificială, confecționată la adăpostul canoanelor imitației sterile după natură.

Strategia răzvrătirii

În argumentația de astăzi cu referiri la creația naivă, la arta neagră, la profunzimi ale subconștientului valorificate prin inspirația degajată de prejudecățile supunerii la datele exterioare, împotriva sclerozei figurativului, răzbat note din « campaniile » teoretice purtate în tinerețe. Nu se poate uita că, după risipirea dadaiștilor, întors în România, Marcel Iancu a întreținut neobosit nervul primenirilor artistice, fiind probabil cel dintîi care introduce în vocabularul nostru critic noțiunea abstracționismului. În « Contimporanul » din 24 iunie 1922 dădea lămuriri edificatoare în susținerea radicalismului artistic: « *E lăuntric și personal. Pornește de la linie și culoare, ca de la valori absolute, întocmai cum muzica pornește de la sunet. Și precum muzica grupează sunetele în vederea unei armonii care exprimă o stare sufletească, pictura abstractistă dispune liniile și culorile în vederea unui la fel rezultat armonios. Pictura astfel eliberată devine o construcție abstractă ca o simfonie neprogramatică.* »



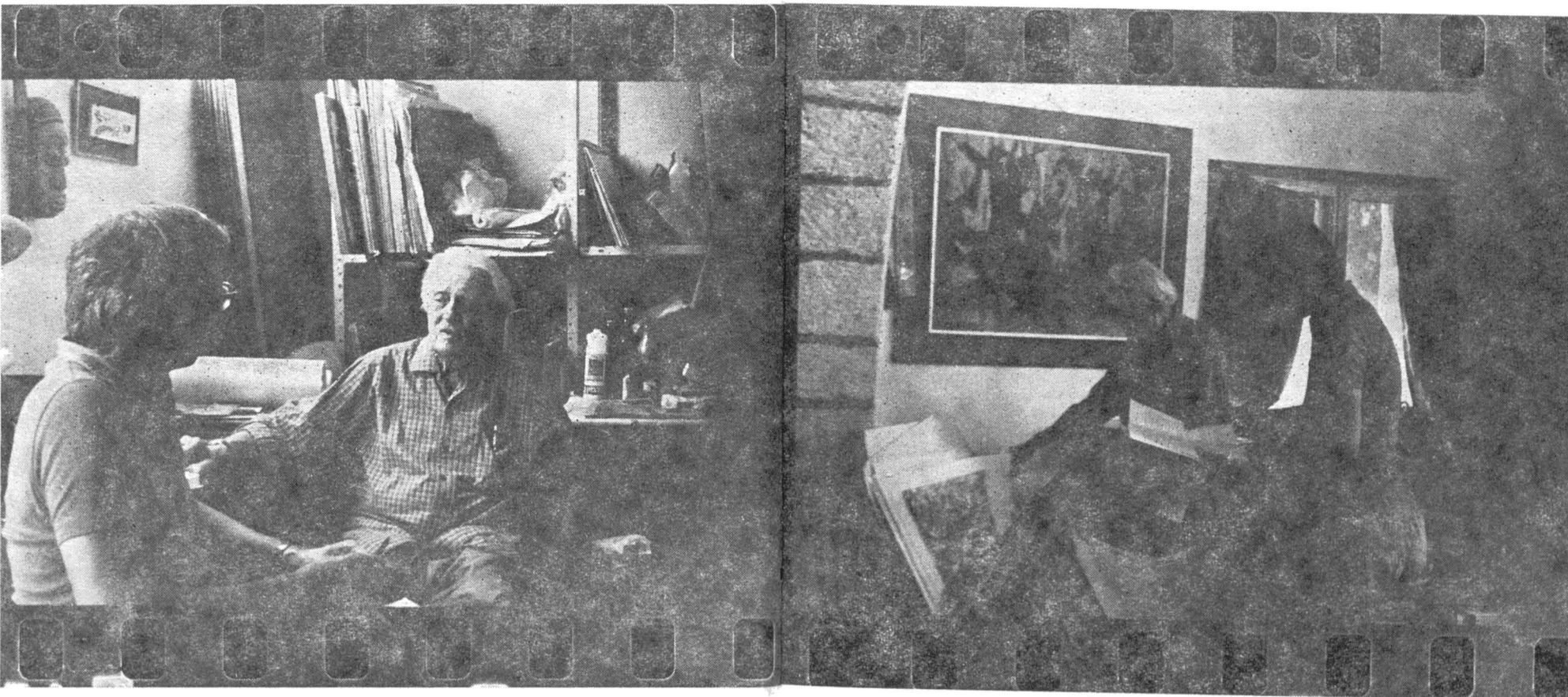
Veche presă de ulei la Ein Hod

Mai explicit se formulează sensul noului program în niște note cu punctul de pornire în restructurările instaurate de cubism: «*Linia, volumul, culoarea sînt elemente plastice și nu se găsesc decît sub înfățișare dezorganizată, înconștientă în natură. A culege și organiza elementele plastice constituie problema artelor plastice. Pornind de la viziune, arta creează realități plastice neatîrnate de iluzionare (viziunea naturală).*

O copie a naturii nu implică frumosul plastic, natura nefiind o realitate plastică. Realitatea plastică reprezintă o construcție a intelectului nu numai a simțirii omenești». («*Contemporanul*», decembrie 1926). Completări substanțiale urmau în februarie 1927, à propos de virtualitățile culorii: «*După haosul impresionist, cubismul pentru*

prima oară compune culoarea. Pictorul, care pînă ieri nu știa ce face, începe să-și organizeze mijloacele. Și în lumea culorilor e o diferență fundamentală între fizica lor (natura) și puterea lor artistică (expresivitatea). O absolută demarcație în lumea culorilor nu există încă: adesea un roșu e mai degrabă albastru sau un verde mai degrabă galben. Despre puterea de expresie a culorilor nu trebuie vorbit decît grupate în acorduri: ele s-ar putea împărți în majore (citron-cobalt-veronese-carmin) cu putere retorică și, aș zice, concave și cele minore (crom-roșucinabre-verdecinabre-negru alb) cu puteri mai mult interioare, convexe». Construcție, organizare a elementelor plastice, compunerea culorii sînt termeni cheie. Frecvența lor îndreptățește constatarea

Cu pictorul în atelierul de la Ein Hod



Manifestul din 1972 că, demolind trecutul, DADA nu a dinamitat Arta, nici nu a fost o « glumă » în ciuda farselor-șoc la care a recurs uneori din exasperare în fața opacităților de duzină. Cum scria, în 1925, Marcel Iancu: « *De fapt se confundă încă, în spiritul de rind, noțiunea de frumos cu: podoabă, lux, strălucire, bogăție — mijloace vechi de șantaj artistic al epocilor care înflăcărau prin fast imaginația maselor* ». Ținta polemicii lui acerbă o constituiau eclectismul stilurilor, decorativismul de fațadă, sentimentalismul anecdotic și abilitatea, virtuozitatea instaurate totdeauna în dauna meșteșugului esențial. În înțelegerea sa, locul artistului egolatu de sorginte romantică, solitar și împins în mrejele boemei de mercantilismul neguțătorilor de artă, îl ia creatorul înnobit de crezul profund uman al comunicării, riguros pînă la asceză, avîndu-l ca prototip pe Brîncuși, despre care glosa: « . . . iubește viața și natura cu o înțelepciune virilă. Dragostea lui nu e extatică, pasivă, romantică. Dimpotrivă ! Atelierul lui este o urmare a laboratorului natural . . . Toate materialele, toate esențele, toate instrumentațiile, știința întregă îl servesc. Cînd crede să urmeze numai, să asculte numai legile cosmice, el le pusesează și compune deseori altele mai subtile, mai organice mai drepte. Ca un magician, el a pătruns cele mai iscusite vrăji filtrînd sufletului acea emoție simplă, senină, care te cuprinde la vederea minunii. Totuși, izbînda lui nu e întemeiată pe vreo dexteritate. Munca lui este a sihastrului credincios care și-a închinat gîndirea elementelor fiindcă știe că cea mai deplină satisfacție o găsești cînd te mistuie puterea creației ». (« *Contemporanul* » ian. 1925)

Cum se constată repede, pledoariile artistului depășesc nemulțumirea vindictivă, fronda gratuită, furia demolării în gol și oricît ar părea de paradoxal, originalitățile can excentrice sub anumite aspecte ale manifestărilor dadaiste, nici n-au eșuat pentru el într-un scepticism, acerb, negativist, nici n-au alimentat orgoliile individualismului retrograd. Departate de a se crampona în postura de « insurgent » certat cu toți și cu toate, prefigurînd încă o variantă autohtonă la tipologia fudulă a ignoranței provinciale, Marcel Iancu îndrepta, de pe malurile Dâmboviței, antene febrile spre marile circuite intelectuale, într-un efort elevat-prob de a evita rămîinerile în urmă izolaționismul și plafonarea, fatale în orice domeniu, dar cu deosebire creației. La curent cu programele ce prindeau corp în centrele capabile să determine dezvoltarea artelor, el își modelează o suplă strategie a răzbrîtirii conectată eficient la progresele din lume. În ideile pe care le susținea se întîlnea, într-un acord perfect sincron, cu principii ce au fecundat decisiv gîndirea și practica artistică a deceniilor interbelice. Felul de a reprima imitația figurativă, de a se depărta de natură, îl apropia de platforma teoretică a lui Mondrian din vremea mișcării « *De Stijl* », după cum în ferovoea pusă ca să suprima frontierele artificiale dintre artă și meșteșug în vederea unei colaborări menită să apropie creația de viață și societate, va fi nemijlocit înrudit cu platforma lui Gropius și toată pedagogia școlii Bauhaus. Nimic mai firesc, dată fiind pregătirea sa de arhitect, să denote o indiscutabilă afinitate cu concepțiile lui Le Corbusier, cu care împărtășește cultul « plasticității » și racordarea la exigențele « epocii mașiniste ». S-a făcut astfel că publicul nostru n-a rămas străin, dezorientat inapt, să vibreze la prefaceri artistice cu repercusiuni pînă în prezent. Fostul dadaist iconoclast, furios pe anchilozările trecutului, căuta și era convins de existența soluțiilor constructive spre a se depăși neînțelegerea, impasurile de moment: « *Prezicăm că arta a sfîrșit de a fi un vis ce se pune deacurmezișul realității . . . (ea) este o expresie reală și generală a energiei creatoare care organizează progresul omenirii* » ! (*Contemporanul* feb. 1925). Și: « *Artistul care ieri luptase contra industrializării, iubind azi sensul și puterea mașinii, va crea în societatea refăcută standardele cari ne*

De la

- 1) liberare de balast, tradiții, scorale, prejudecăți
- descoperire altanară, prohibitorie
- antinarilor, copulor, populare, negre, notabile
- frum - subconștient - intuitiv - automatism
- creii creati arte - inspiratie subconștient

- 2) Creativitate și conștient
- Arta creati ca o floare, un animal - egal cu natura
- Omare putere de creație - puritate, fragesime, creștin
- contra romanticismului - ultr - culoare și sonor
- automatism și puterea de creație - fragesime
- Creativitate și nevoie de for spiritual absolut
- experiență, putere de expresie, poezie
- arte esențială de a înlocui expresii uzate

- Arta surrealistă nuclee romantice și letoria
- 3) Un dreptat contra figurativității care deviază dela
- prețuri atenție la culoare și compoziție
- superfata cu care crește luminositate acordul
- oțel literatură deviază dela culoarelor

- nevoie spirituală de for (naiv) și expresie directă măsură
- 4) Scorale, descoperire de sine tehnică și meserie

- Arta nu se amănă, te măsura și măsură
- Am măsura dela clor, copii, fragesime puritate
- 5) Este nu se explică creație faciune asciun meserie
- Epi artistului reclorare reclorare - Esti Horul

vor asigura o viață mai rodnică, mai sanitară, și va schimba aparența de bal-mascat pe care lumea de azi, cu sfîșiere sufletească, și-o poartă în tot locul» («Mișcarea 21 febr. 1925).

Unul și același

Vizibi', satisfacția supremă a lui Marcel Iancu este de a nu fi fost dezis de faptele istorice și de a nu fi adus el însuși în situația de a se contrazice în impulsurile sale fundamentale. A putut să alterneze mijloacele, domeniile, a cunoscut — firește — inegalități dar nu oscilații de direcție. Impactul prelungit cu Orientul i-a exagerat paleta coloristică. Reproduseră din anii '40 (*Piață la Tiberias, Cafenea arabă*) confundă fabulosul cu feeria, atmosfera este descrisă nemijlocit, pictorul transferă realitatea pe pînză fără combustia transfigurării. Bate și la porțile sale fantoma altădată izgonită a figurativului (n-a fost unicul din generație căzut în ispită!), însă nu din leneșă oportunitate imitativă: și *Parada și Luptătorii*, din această categorie, par mai curînd experimentări de compoziție spațială, iar ultima respiră o monumentalitate de frescă mexicană. Foarte curînd, apele se limpezesc din nou și lucrări cum ar fi *Strigătul sirenelor* sau *Ein Hod* demonstrează deplin triumful «geometriei care cîntă» după o formulă tot a lui Marcel Iancu. În ambele cazuri, suprafața tabloului trăiește din mobilitatea ritmurilor cristalizate în liniile care se întretaie, se curbează, adună și își dispută spațiul cu o încordare vitală molipsitoare. Cînd reproducerea sînt în culori (ca o exuberantă *Sărbătoare a primăverii* din 1960), dincolo de arhitectonica specifică și solidă a formelor, se insinuează senzația miracolului. Contururi limpezi, palpabile se înfrînesc într-o irealitate de basm.. Duelul cromatic ne reamintește entuziasmul lui Mihail Sebastian după o expoziție din 1932, izbit la Marcel Iancu de surprinzătoare împletire de fantezie și vigoare fizică, verificabile deopotrivă în distribuirea pastei colorate, mai ales un «albastru făcut pentru vis» îngemănat cu galbenul «mural, lutos, aspru». Cronicarul de atunci se încumeta să și prezică: «... între pompiersm academic și pompiersm modernist, Marcel Iancu rămîne Marcel Iancu» («Cuvîntul», 13 februarie 1932). Profilul său artistic inconfundabil face parte integrantă din mișcarea mondială de primenire a viziunii plastice în secolul nostru și faptul se găsește înregistrat într-un celebru desen al lui Picabia încă din 1919, figurînd (pentru coperta revistei dadaiste «391») un soi de pendul, pe al cărui cadran orar, deci în centrul atenției, este încrustat și numele lui Iancu, între Arp, Duchamp, Stieglitz, Léger și alții, restul familiei de precursori împodobind soclul, de la bază în sus, după cum urmează: Ingres, Corot, Rodin, Renoir, Cézanne, Vollard, Mallarmé, Matisse, Max Jacob, Derain, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin, Varèse, Erick Satye, Picasso, Braque, Guillaume Apollinaire, Archipenko, Delaunay, Kandinsky și Brâncuși. Intenționat ori nu, desenul traduce o concepție de la care s-a revendicat de mult Marcel Iancu, de pe cînd nota în 1931, tot în «Contemporanul»: «Arta nu rămîne un fenomen individual oricît de personal e artistul. Eforturile n-au valoare dacă nu sînt subordonate și însumate.» Este ceea ce l-a determinat să cultive, pe vremuri ca și acum, emulația de echipă, arderea colectivă.

Din atelier ieșim pe terasă, deasupra grădinii și deasupra văii care se afundă sub noi. O ultimă revelație: a existat un precedent al *Ein Hod*-ului, nu de amploarea acestuia, dar identic în spirit. Marcel Iancu îi rostește numele, cu ochii pierduți în zare, adîlmecînd depărtările memoriei: «*Budeni, un sat în valea Neajlovului, pe șoseaua spre Giurgiu*».

(...) Il paradosso cui ci troviamo di fronte oggi è che l'intellettuale europeo, il quale, almeno dal Seicento in poi, ha rappresentato, a volte a prezzo di martirio, lo spirito critico e l'esigenza di libertà, oggi si trova, in quanto classe, a far la parte del teorico (o, peggio, del laudatore) dei fatti compiuti. Più sintomatico ancora è che tali fatti compiuti non sono solo d'ordine politico, ma anche letterario, artistico, ideologico e, più generalmente, sociale. Insomma perché vuol essere all'avanguardia l'intellettuale europeo contemporaneo si trova a funzionare come fulcro del conformismo, a essere un manipolatore di idee fatte, ostile per situazione a quella missione di portatore del dubbio e dell'eresia che fu un tempo il suo orgoglio. Con ciò egli diventa il migliore e più utile strumento della tirannia moderna, quale che sia il nome di cui tale tirannia si fregi.

Nicola Chiaromonte

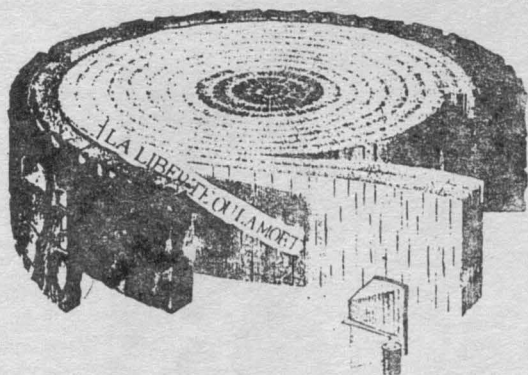
[Nicola Chiaromonte, *Scritti politici e civili*, Bompiani, 1977, pag. 321].

IL PROGRESSO E LA PERSONA

Il secolo è progredito; però ogni singolo individuo deve ricominciare tutto da capo.

Goethe

[Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in «*Schriften der Goethe-Gesellschaft*», vol. XXI, 1907 / qui nella traduzione di Barbara Allason, *Massime e Riflessioni*, De Silva, 1943, pag. 217].



Gérard Legrand, *L'énigme de l'histoire*, 1975.

Idearium

11

NUOVA REVISTA EUROPEA

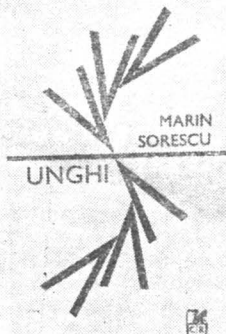
*Disse il corvo, anch'esso ritagliato come un demone
sull'orlo degli abissi lunari
disse il corvo, a me ed a Poe, artigliando il cuore
disse il corvo: Nevermore...*

Marin Sorescu

Traduzione di Marco Cugno



MARIN SORESCU



Marin Sorescu, poeta, drammaturgo, saggista, nato nel 1936, è uno dei protagonisti della nuova poesia romena. Esordì nel 1964 con «Singur printre poeti», e seguirono «Poeme» 1965, «Moartea ceasului» 1966, «Tineretea lui Don Quijote» 1968, «Jona» 1968 (in italiano, «Nel ventre di Giona», nella rivista «Il Dramma», n° 10, luglio 1969), «Unde fugim de-acasa» 1968, «Teoria sferelor de influentia» 1968, «Tusiti» 1970. A sinistra, Marin Sorescu in una foto del '75 e in un disegno del '66 di Nicola Carletta, dopo un incontro a Urbino. In alto, frontespizio di «Insomni» 1971 e di «Unguri» 1970.

Testi Sorescu

63

VIGORELLI

un nou mesaj pentru Europa

De aproape 20 de ani, numele lui Giancarlo Vigorelli evocă în conștiința celor ce-l cunosc, fervoarea tenace a unei chemări, către țările mari și mici ale Europei, de a institui Banchetul peren al spiritului și culturii lor. Înainte de a fi al omului de litere și artă, mesajul lui Vigorelli este al unui cetățean al Continentului, înzestrat cu un pregnant simț al istoriei: el știe că dialogul culturilor a netezit în atâtea momente drumul către dialogul politic al națiunilor, legitimînd în rîndul multor popoare conștiința — înăbușită vremuri îndelungate de vicisitudinile unor destine nedrepte — apartenenței lor la o arie de spiritualitate și cultură profund unitară.

O intuiție fundamentală îl călăuzește fără greș pe acest energic și abil strateg al politicii culturale: aceea a valorilor autentice; intuiție care îi asigură imunitatea față de presiunea modelor, a conjuncturii, a publicității. Datorită ei, în paginile revistelor sale, tradiția și avangarda conviețuiesc în chipul cel mai firesc; lîngă scriitori și artiști cu faimă mondială, lîngă laureații marilor premii, își fac loc în permanență nume noi, din generațiile foarte tinere sau aparținînd unor culturi cu sferă mai restrînsă de răspîndire. Lui Vigorelli i se datorează în mare măsură faptul că numele multor prozatori, poeți, oameni ai scenei, plasticieni din România au fost trainic integrate în circuitul valoric european: Maria Banuș, Beniuc, Jebeleanu, Călinescu, poeți și pictori ai avangardei interbelice și mulți alții. La rîndul ei, prezența românească în comitetele de redacție ale tuturor publicațiilor inițiate de Vigorelli (prin Eugen Jebeleanu, Dragoș Vrânceanu, Alexandru Balaci, Marin Sorescu), atestă receptivitatea constantă a țării noastre față de proiectul construirii unei Europe fertil deschise schimbului de idei și de creație.

Intoleranța față de convenție și conformism explică atracția fără margini pe care Vigorelli o încearcă față de toți mesagerii gîndirii libere, ai expresiei neîncă-

tușate: memoria ne poartă spre anii de debut ai revistei « L'Europa letteraria », în ale cărei pagini vocile interzise ale Spaniei și Portugaliei își strigau patetic setea de libertate; ne reevocă avertismentul profetic pe care Vigorelli îl adresa în 1962 continentului: « Europa trebuie să elibereze de fascism Spania și Portugalia, pentru a elibera și democratiza definitiv propria-i conștiință, propria-i societate, propria-i cultură ».

În portretul ideal al omului de cultură european, prospectat de Vigorelli, probitatea absolută va fi obligatoriu încadrată de alte două trăsături: pe de o parte, simțul treaz, curajos al realității: « atâtea demitizări dramatice și demistificări definitive sînt în curs, îndeosebi în politică, în știință, în economie, în religie, în viața cotidiană a fiecăruia: literatura trebuie de aceea să înceteze de a fi mitizată. Chiar dacă poezia *in nuce* poate fi mitică, scriitorul, în schimb, nu numai că nu e un mitoman, dar trebuie să devină un doborîtor de mituri »; pe de altă parte, optarea deliberată pentru « Trecerea de la un umanism individual la un umanism



social, căci: numai prin această amplificare, scriitorul poate propune eterna lecție a umanismului, transformându-l dintr-un privilegiu dezintegrant într-o participare integrantă» («L'Europa letteraria», nr. 11/1961).

Cu fiecare experiență publicistică în care s-a concretizat de-a lungul acestor două decenii, proiectul europeist a dobândit maturitate și credit. După anii «nu lipsiți de glorie» (Vigorelli însuși îi va defini ca atare, într-o evocare recentă) ai «Europei literare» (1960—1965), au urmat aceia ai splendidei reeditări a revistei «Il dramma», în care colocviul cultural al Continentului desfășurându-se cu pre-dilecție la nivelul manifestărilor publice (spectacole, expoziții), și-a sporit tonusul, anvergura.

După o scurtă, dar semnificativă reeditare a primei reviste, sub titlul «L'Europa letteraria ed artistica» (1975), Vigorelli înființează, începând din septembrie 1978, «La nuova rivista europea». Prin titlul acesteia din urmă, inițiatorul ei își centrează pledoaria pentru deschiderea europeană a culturilor, invocând experiența pe care



Italia însăși a parcurs-o în istoria raporturilor ei cu continentul ; o experiență cu totul particulară în sensul că — deosebit de majoritatea altor state, în care problema europeizării a fost direct declanșată de complexul emarginării și al retardului cultural — în Peninsula, conștiința propriei « dizlocări istorice », dezvoltată odată cu criza Renașterii, a fost sistematic refulată prin acel complex de superioritate, care, de la Contrareformă și pînă în anii fascismului, a îmbrăcat pe rînd forme intelectualist, aristocratic sau nostalgic defensive, ori, dimpotrivă, virulent și vulgar agresive. De la faimoasa invocație a lui Petrarca, de a preface centura Alpilor în barieră și scut contra « spadelor peregrine » și a « barbarei domnii » și pînă la stindardul cu acvila romană arborat de Mussolini pe bastioanele imperiului său efemer, rădăcinile acestui complex au fost identificate în « bovarismul istoric », în absența unui spirit național și mai ales a structurilor obiective în stare să-i dea naștere, care a caracterizat intelectualitatea Italiei încă din epoca Umanismului și pe care nici unificarea națională din 1870 nu avea să-l lichideze decît parțial și lacunar. Se explică, așadar, de ce printre marii eroi, adesea eroi-martiri, ideatori sau făuritori ai Italiei moderne, se numără aceia care au opus acestei « terori a istoriei », argumentele « realităților efectuale », care au zguduit imobilismul tradiționalist, prin confruntarea cu experiențele de dincolo de Alpi : de la Machiavelli, Galilei, Bruno și pînă la protagoniștii școlii romantice, de la Mazzini și pînă la intelectualii neintegrați fascismului.

Din generația acestora din urmă, care în anii imediat următori ultimului război au întreprins marea ofensivă pentru lichidarea eredității culturii fasciste — veleitar închistată într-un provincialism sterp —, Vigorelli se evidențiază ca un protagonist exemplar. Și tocmai pentru că simte, mai mult ca oricînd, nevoia de a se situa în perspectiva unei tradiții, el își intitulează revista cu numele unei prestigioase publicații lombarde, pe care Carlo Tenea, criticul de formație romantic liberală, o înființase în preajma anilor 1840. « La rivista europea » se angajase pe atunci să păstreze vitală mișcarea de deschidere spre Europa, pe care prima generație a romanticilor, grupată în jurul revistei « Il conciliatore », o identificase cu aceea de regăsire și aprofundare a propriei identități naționale.

Evident, noua revistă nu se prezintă ca o simplă variantă a publicațiilor precedente. Dacă « L'Europa letteraria », născută sub semnul căutărilor entuziaste și patetice în inima contemporaneității, a constituit *Sturm und Drang*-ul noului europeism cultural, dacă « Il dramma » a atins recordul popularității prin primatul pe care l-a dat formelor de cultură cu caracterul cel mai intens și mai angajant sub aspect social, « La Nuova Rivista Europea » poartă în schimb pecetea maturității : a înțelepciunii și a echilibrului care nu exclud însă disponibilitatea vie pentru experiențele cele mai îndrăznețe. Or, această maturitate este dată mai întîi de toate de efortul inițiatorului și al colaboratorilor săi de a căuta rădăcinile fenomenelor de azi în faptele de ieri, de a asculta cu atenție sporită vocile predecesorilor. Iată ce îl determină pe Vigorelli — consternat în fața delictului Moro — să se cufunde

avid în paginile lui Manzoni, în căutarea acelor cuvinte, dacă nu consolatoare, cel puțin revelante, catartice prin conotația lor universală: « Dacă, într-un complex de fapte atroce săvârșite de om împotriva omului, simțim efectul timpurilor și al împrejurărilor, încercăm, pe lângă oroare și compasiune, o descurajare, un fel de disperare (. . .). Dar când, privind mai atent aceleași fapte, descoperim o nedreptate care putea fi sesizată chiar de aceia care au comis-o (. .) simțim o ușurare gândindu-ne că, dacă n-au știut ceea ce făceau, este pentru că n-au vrut să o știe, că ignoranța lor a fost dintre acelea care se dobîndesc cu bună știință ».

Același interes pentru a desprinde din cultura trecutului nota ei de rezonanță perenă, încărcătura ei de actualitate, animă studii de facturile cele mai diverse: este prezent în analiza romanului lui W. Hildesheimer despre Mozart, din care J.A. Chiusano încearcă să desprindă o tipologie eternă a omului de geniu; în discuția despre Alexandr Blok și actualitatea unora din tezele sale despre revoluție (Carlo Riccio); în definirea romanticului « scapigliato » I.U. Tarchetti ca precursor



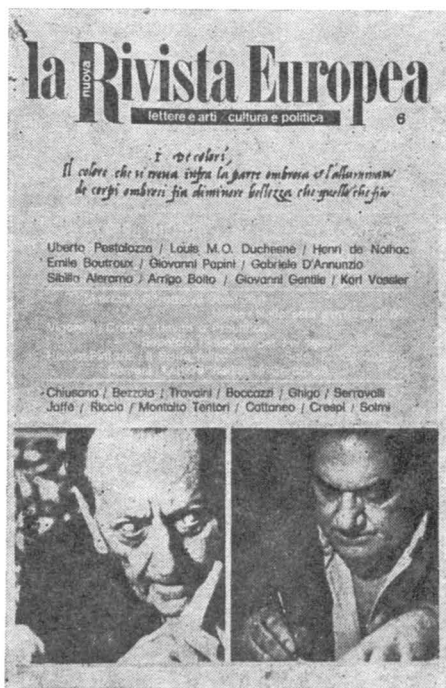
ai poeziei de avangardă (G.B. Nazzaro) ; în articolul dedicat lui Stendhal și antici-părilor sale relative la condiția europeană a Italiei (Rosa Ghigo) și în multe altele.

Firește, însă, colocviul cu tradiția nu se reduce nici la o acceptare a ei ca un glosar de « spuse memorabile » și nici ca o eternă profeție de fapte contemporane. Cultura de ieri este tratată în paginile revistei ca un fenomen deschis, interpretabil la infinit, tocmai pentru că perspectiva din care se privește este veșnic alta. Perspectiva « noii lecturi », în primul rând. Numai pentru literatura italiană se pot menționa sub acest aspect câteva contribuții evidente: microantologia unor poeți simbolizști, îngrijită de Glauco Viazzi, care va putea schimba simțitor topografia clasică a liricii italiene de la începutul secolului ; comentariul lui Guido Bezzola despre antologia « Poeti della rivolta », conceput ca o luare de poziție nouă în mult dezbătută problemă a populismului în literatura italiană ; observațiile acute pe care Jorge de Sena le emite privitor la un Machiavelli în egală măsură integrat și străin Renașterii. La rîndul ei, noua lectură (amplu întreținută de mulțimea posi-



bilităților comparatiste, mergînd de la simple afinități, pînă la tipologii sistematice; vezi Belli-Pasolini, Stendhal-Savinio, Michelangelo-Shakespeare, respectiv în nr. 4 și 5 ale revistei) poate fi ea însăși condiționată de factori de ordin strict documentar: o pagină inedită (Svevo sau Joyce), un cortegiu descoperit tîrziu (Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo) sau o etapă a creației încă slab elucidată (perloada engleză a lui Foscolo); sub acest aspect, revista lui Vigorelli se afirmă și ca arhivă istoriografică și filologică de prim interes.

Fireșcul este trăsătura cea mai evidentă a revistei despre care vorbim: firească este, pe lîngă împletirea dintre tradiție și avangardă, conviețuirea între producția culturilor privilegiate prin vehicularea lor în limbi de mare circulație și a culturilor minoritare, singurul criteriu ierarhic admis fiind exclusiv acela al valorii (secvențe de prim plan se vădesc de pildă în mica antologie de lirică occitanică; sau cele dedicate manifestărilor culturale din regiunea Alpilor trentini); de altfel, întreaga publicație se propune nu ca un « liber sententiarum », ci ca un sediu al căutărilor neîngrădite



nici de criterii externe, clasificatorii, nici de dogme de orice natură, care ar compromite din capul locului dialogul deschis al culturilor. Vigorelli însuși, neobosit și ager cu verva sa polemică, cu spiritul său incisiv, care nu ezită să pună în discuție aserțiuni aparent încetățenite *in aeternum* (incitant, sub acest aspect, este articolul său despre Croce, din nr. 3/1978), dă tonul revistei.

Și totuși, « La Nuova Rivista Europea » este departe de a fi o publicație eclectică: Dincolo de coloratura variată a gusturilor și a opiniilor, cititorul intuieste fondul etic comun care dă impuls și formă muncii întreprinse de echipa lui Vigorelli: intransigență față de orice tendință care acreditează, în zilele noastre, regresul artei și al literaturii sub presiunea sociologiei și a politicii (explicită în această privință, intervenția lui A. Lundkvist, în nr. 1, sub titlul « *Teza barbarică despre moartea literaturii* »); sau față de pretinsa de-responsabilizare a esteticului într-o Europă sortită decadenței fără întoarcere. În acest sens, poziția revistei este, fără echivoc, aceea pe care o atribuie Glauco Viazzi lui Vigorelli, atunci când analizează recentul său *Jurnal european*: « Ca promotor de cultură și critic, G. Vigorelli respinge și refuză, uneori cu virulență, ceea ce el definește drept "reflectarea adevărului pe jumătate", deci în literatură, „decadentismul“, „estetismul“, „ermetismul“, cu alte cuvinte, acele fenomene care se pot rezuma în: scrisul ca îndeletnicire privată, ca gest solipsist, de exprimare și nu de comunicare (. .) Ceea ce, dimpotrivă, el caută, aprobă și laudă, este poezia ca rezultat explicit al „momentului infernal“ al faptului trăit, al poeziei marcată, dacă se poate, de un tragic „activ“ ».

Romantică, prin căldura apelului « modest, dar plin de încredere, la o mai intensă participare și responsabilitate etico-civilă a oamenilor de cultură » (Vigorelli, în articolul introductiv), « La Nuova Rivista Europea » poartă marca acelui inconfundabil romantism pe care Carlo Tenea, alături de Manzoni și De Sanctis, îl promovase cu abnegație: care viza în cultură modelatorul ideal al moralei private și civice; care nu concepea personalitatea spirituală a unei națiuni europene moderne, fără confruntarea ei deschisă cu aceea a întregului continent; care, temperându-și excesele boreale în clasicitatea diurnă ce plămădisese zorii culturii europene, nu a dezbinat niciodată instinctul de rațiune, mișcarea de echilibru, patosul de înțelepciune.

« La Nuova Rivista Europea » își lasă pe fiecare pagină însemnele unui crez moral și estetic: « Europa decade dar nu e decadentă », sună emblematic titlul unui articol (Giuseppe Szall, în nr. 4 /1979). Între secvențele unui *Idearium*, fericit întocmit, pe primele pagini ale fiecărui număr, citim avertismentul grav al lui André Suarès: « Iată emblema epocii noastre: ura dezlănțuită sau idolatria »; în rîndurile aceluiași *Idearium*, antidotul nu întârzie să se prezinte, sub forma celui mai nobil deziderat: « Să împingi pasiunea pînă la inteligență » (José Bergamin).

Orientări contemporane în teoria marxistă a culturii

Interacțiune și comunicare

« Pe oameni s-ar cuveni
să-i cîntărim, nu să-i numărăm »
S. T. COLERIDGE

Personalitate de prim plan în viața culturală a Angliei postbelice, Raymond Williams * publică în 1977 la Oxford University Press o incitantă lucrare de sinteză a gândirii sale critice de pînă acum sub titlul *Marxism and Literature*. Situîndu-se în interiorul tradiției marxiste, criticul de la Cambridge supune unei nuanțate și pertinente analize principalele concepte și teze ce s-au bucurat de circulație în teoria marxistă a culturii din Anglia și din alte țări, în scopul mărturisit de a le preciza sensul printr-o confruntare cu practica socio-culturală contemporană, de a le re-defini și re-dimensiona, pe această bază, sfera actuală de cuprindere, de a le re-pune în discuție în vederea unei mai stricte delimitări în raport cu mersul înainte al cunoașterii și al experienței sociale.

Acest efort de clarificare a necesitat o regîndire a întregului eșafodaj teoretic moștenit din tradiție și a însemnat implicit o reconsiderare critic-evaluativă a termenilor cheie cu ajutorul cărora s-au articulat demersurile anterioare. Au rezultat, firește, o serie de preluări la nivel conceptual într-o condiție mai mult sau mai puțin metamorfozată, dar și o serie de revizuii sau delimitări semnificative, acolo unde viziunea și concepția criticului se detașa de formulările de pînă la el. Caracterul argumentativ deschis al acestei lucrări, ca de altfel al tuturor lucrărilor lui Raymond Williams, îi asigură o ținută și un ton demne de respect, chiar dacă unele interpretări sau teze pot apărea încă susceptibile de a fi aprofundate și chiar dacă multe din ilustrări se recrutează dintr-o experiență social-istorică particular-locală.

Ceea ce impresionează în demersul lui Raymond Williams este consecvența cu care de-alungul a peste trei decenii a revenit asupra obiectului studiilor

sale, refăcînd analizele și interpretările, în vederea depășirii stadiului de concluzie preliminară sau provizorie; impresionează de asemenea optimismul său epistemologic față de perspectivele investigațiilor în această direcție, cărora le întrevade întotdeauna posibile continuări și amplificări în procesul neîntrerupt de adecvare la realitatea social-istorică considerată. Aceasta din urmă este concepută dinamic ca existență procesuală, în continuă devenire, fără contururi evidente sau forme cristalizate. Numai distanța și perspectiva conferite de istorie pot obiectiva (prin abstractizare și conceptualizare) categoriile și clasele de fenomene cu care operăm îndeobște în analiză, sau atunci cînd emitem ipoteze, construim modele sau elaborăm sisteme. Realitatea vie, trăită, însă, nu poate fi redusă la principii. Ipostazele și stările el alotropice se configurează evanescent în interrelaționările și interacțiunile complexe ce survin și dau direcție fluxului complex al ființării individuale și sociale. Aceste principii persistă difuz, în soluție, după cum se exprimă Williams, precipitarea lor nesurvenind decît într-un stadiu terminal al evoluției. Instituționalizarea, convenționalizarea, sînt așadar faze semi-revolute, în care agentul uman se obiectivează în spectator, pierzîndu-și parțial atributele de subiectivitate impresionabilă și activ-creatoare. Pasivizarea, cu alte cuvinte, este o modalitate adecvată față de experiența trecută, întrată în istorie; nu față de prezentul solicitant, nici față de viitorul incitant prin potențialitățile sale îmbietoare.

Dinamica acestei gîndiri se extinde dincolo de opozițiile și relațiile unor principii, forme sau categorii definibile, formulabile sau izolabile. Ea vizează, dincolo de orice model structural pe care l-ar propune dialecticianul, spre o reinserție a gîndirii analitice în totalitatea complexă și ireductibilă a fenomenelor, totalitate ce se refuză ierarhizărilor dicotomice sau simetrice, echilibrelor bazate pe polarizări tensionar-armonice, schematizărilor centripete, analogiilor didactice și metaforelor înșelătoare. Demersul său urmărește programatic să surprindă latențele, tendințele, afinitățile, interconționările, prefigurările, resorturile și mobilitățile acțiunilor umane, să pătrundă dincolo de convenții și conștientizări în zonele

* Raymond (Henry) Williams s-a născut la 31 august 1921 în localitatea Llanfihangel Crucorney din Țara Galilor, în familia unui muncitor feroviar. Strămoșii săi timp de cîteva generații au fost muncitori agricoli. După terminarea studiilor secundare, în 1939 se înscrie la Trinity College, Cambridge, unde rămîne pînă în 1941. În perioada 1941—1945 face războiul cu gradul de căpitan într-un regiment de artilerie anti-tanc. În 1945 revine la Cambridge unde în anul următor își ia licența de Master of Arts (doctoratul în litere îl dobîndește în 1969). În perioada 1946—47 editează periodicul *Politics and Letters*. Între 1946 și 1961 este profesor consultant de literatură în cadrul programelor pentru adulți ale Universității Oxford. Din 1961 este Fellow la Jesus College din Cambridge; din 1967 devine conferențiar (astăzi profesor plin) de dramă la Cambridge University. Recenzază cărți pentru *The Guardian* și este Membru al Academiei Țării Galilor.

impulsurilor și reacțiilor spontane netutelte de coduri sau norme. Comportamentul uman în forme preinstituționalizate constituie, după Raymond Williams, rezervorul inepuizabil al creativității și inovației ce fac posibilă schimbarea, devenirea și progresul societății omenești. Captînd aceste izvoare, cercetătorul, fie el sociolog, antropolog sau critic literar, poate realiza natura reală, concretă, materială, a existenței sociale ca proces, poate, mai mult, conferi formă comunicabilă înțelegerii sale. În acest mod, devenirea se conscientizează și se instrumentalizează, intrînd în circuitul valorilor autentice și deci transmisibile. Cercetătorul umanist se constituie, așadar, în acea verigă indispensabilă între realitatea vie a interacțiunii și consemnarea ei sub formă conceptual-comunicabilă, cu alte cuvinte între existență și esență.

Dacă așa ni se înfățișează viziunea lui Raymond Williams cînd încercăm să-l surprindem natura intrinsecă, dacă putem împinge descrierea reductivă pînă acolo încît să afirmăm că prin materializarea interacțiunii în comunicare avem cheia înțelegerii complexelor mecanisme ale devenirii socio-culturale, atunci nu ne mai rămîne, poate, decît să urmărim evoluția sau configurarea demersului williamsian în datele sale fundamentale spre a putea realiza semnificația sintezei întreprinse în *Marxismul și literatura*.

Ceea ce izbește la un prim contact cu textul criticului este preocuparea pentru delimitarea sferei semantice a termenilor. Exclusivismele și pedanteria, uneori obișnuite în asemenea abordări, nu-și au însă locul aici, pentru că termenii sînt tratați cu deferența arătată unor persoane venerabile. Demnitatea termenilor conceptuali — nu doar simple unelte ci veritabile personaje istorice — provine tocmai din aceea că multiplele lor sensuri au fost elaborate și stabilizate în sinul comunităților umane. Coexistența astăzi a unei pluralități de semnificații este, pentru Williams, dovada peremptorie a diversității de interpretări și atitudini ce au însoțit dezbaterile și ciocnirile din practica socio-culturală de-a-lungul epocilor istorice. Istoria semantică, așadar, dobîndește în această analiză a conceptelor

Debutează în 1941 cu o noulă Sack Labourer. Scrie teatru pentru televiziune și publică trei romane Border Country, 1960; Second Generation, 1965; The Volunteers, 1972 (alte cîteva romane se află în faze de revizuire, în manuscris).

Opera critică se înfățișează precum urmează; Reading and Criticism (Lectură și critică, 1950); Drama from Ibsen to Eliot, 1952 (ediție revizuită cu titlul Drama from Ibsen to Brecht, 1968) Drama in Performance (Drama ca spectacol, 1954; 1968); Preface to Film (Împreună cu Michael Orrom), 1954; Culture and Society, 1980—1950, 1958; The Long Revolution, 1961; Communications, 1962; 1966; Modern Tragedy, 1966; The English Novel from Dickens to Lawrence, 1970; Orwell, 1971; The Country and the City (Mediul rural și mediul urban, 1973); Television: Technology and Cultural Form, 1974; Keywords. A Vocabulary of Culture and Society, 1976; Marxism and Literature, 1977.

ȘT. S.

o semnificație centrală. Prin ea se justifică și se oferă o interpretare viabilă evantaiului larg de opinii și atitudini din realitatea nemijlocit contemporană. Prin analiza diacroniei semantice Williams urmărește deci conturarea sferei actuale a sensului spre a putea evidenția raporturile ce s-au statornicit în conștiința colectivităților umane, și spre a putea decela, în ultimă instanță, continuitățile din contextul devenirii socio-culturale nemijlocit contemporane. Ideea de continuitate joacă un rol important în viziunea lui Williams căci de ea se leagă modelul transformării socio-culturale a Angliei moderne. (Vezi mai ales lucrările *Cultură și societate: 1780—1950* și *Revoluția neîntreruptă*).

Faptul reiese cu și mai multă pregnanță atunci când autorul britanic se pronunță asupra conceptului de tradiție. Considerându-l, pînă la un punct, în termenii lui T. S. Eliot, drept o ierarhie a valorilor deschisă și mobilă, capabilă oricînd să înglobeze noul, Williams accentuează totuși aspectul continuității. Tradiția este relevantă — ne spune el în *Romanul englez de la Dickens la Lawrence* (1970) — numai în măsura în care contemporaneitatea poate selecta pentru sine repere și orientări față de care simte imperios nevoia să se coreleze și pe care simte că le poate continua. De asemenea tradiția este, în viziunea sa, relevantă și prin ceea ce epocile trecute au resimțit ca dificultate neizbutind să realizeze pe deplin. Or tocmai aceste latențe dintr-un spațiu socio-cultural dat se pot mai târziu actualiza în circumstanțe noi și favorabile.

Urmărind cîteva concepte ce au beneficiat de o atenție specială din partea lui Raymond Williams, prin analize în context și prin comentarii ample, nu vom tenta, firește, să refacem dinamica disocierilor de pe parcursul argumentației sale, ci mai de grabă să-i reținem concluziile, comentînd asupra semnificației lor.

Astfel conceptul central pentru întreaga activitate a criticului de la Cambridge, conceptul de *cultură*, nu se limitează la totalitatea valorilor spirituale create la un moment dat, ci include orice activitate expresiv-umană, orice tentativă de a comunica în afară spre ceilalți semenii, indiferent de gradul de competență sau de măiestrie al factorilor implicați în interacțiunea socială. În aceasta rezidă după Williams, caracterul general-popular și democratic al unei culturi, cultură ce reprezintă pentru el un tot unic și indivizibil, față de care apar ca irelevante fragmentările și compartimentările de tipul «cultură majoră», «cultură minoră», «cultura» cutărei sau cutărei clase sociale, dominantă sau dominată la un moment istoric dat, «pseudo-» sau «sub-cultura» cutărei perioade. Înglobînd conceptului toate manifestările umane, Williams îi restituie larga sa bază comunitară. Într-un cuvînt, dimensiunea sa socială, în sensul plenar al termenului.

În sprijinul acestei teze, Williams invocă argumentul zdrobitor al limbii, o realitate istorică ce transcende conceptul de clasă socială într-o măsură considerabilă, un rezervor inepuizabil de mijloace expresive, ce conferă baza materială cea mai largă cîmpului de afirmare a culturii. Cultura însă nu se reduce la mostre lingvistice, după cum formele și elementele ei constitutive nu se limitează la explicitul finit al «colocării» verbale. Cultura este în aceeași măsură gest, act, proiecție afectivă sau imaginativă; este deopotrivă palpabilul de aici și de acum și

În același timp imponderabilul inefabil de altundeva decît cel de aici și de acum. Cultura înglobează și exprimă întregul mod de a fi și de a trăi al unei comunități, calitatea vieții oamenilor ce o compun. Factorii comportamentali, interacțiunea umană și comunicarea, alături de structura trăirilor afective, de convingeri, de idei și instituții, formează acea rețea de evenimente și relații ce constituie complexul viu al devenirii social-istorice, generator de cultură materială sau spirituală. Accentul pe care îl marchează însă Williams vizează tocmai dincolo de achizițiile unei culturi rezultatele și rezultatele ei obiective (consemnate prin termenul mult mai îngust de civilizație), înspre făuritorii culturii, care nu poate fi privită drept scop în sine. Cultura este simultan continuitate și discontinuitate, convenție și experiment, conștientizare și ființare, sentiment relativizant al istoriei și aspirației spre absolutul încreat al viitorului. Rezultă de aici că nu se poate, decît metodologic vorbind, desprinde cultura de purtătorii ei, de totalitatea individualităților care o exprimă. Ceea ce interesează este încărcătura de experiență trăită pe care o înregistrează o cultură. Numai aceasta se decantează ca valoare transmisibilă și asimilabilă. Repopularea contextului cultural-istoric cu factorii sociali considerați în multitudinea trăirilor individuale reprezintă metoda pe care Williams o recomandă celui care face istorie și critică socio-culturală. Aceasta este și rațiunea pentru care recurge deopotrivă la analiza textelor emanînd de la personalități cît și a celor provenite de la umili anonimi spre a verifica și interpreta datele de ordin statistic.

Astfel, spre a oferi un exemplu, celor care susțin că în Anglia clasa muncitoare nu a făurit o cultură proprie demnă de acest nume, Williams le răspunde că pe de o parte nu se poate vorbi, de la Revoluția industrială încoace, de o cultură emanamente burgheză, un curent profund ostil standardelor burgheze și alienat de acestea evidențiindu-se încă din ultimul pătrar al secolului trecut, — omogenitatea și puritatea nefiind atribute proprii descrierii unei culturi —, pe de alta, contribuția clasei muncitoare engleze la făurirea culturii în orînduirea capitalistă rezidă nu atît în producerea unor capodopere specifice în sfera literelor și artelor, cît în implantarea unor deprinderi ce țin de sfera organizării luptei sociale și de cea a utilizării nuanțate a formelor și procedurilor democratice. Experiența acumulată de clasa muncitoare în domeniul vieții politice, sociale și profesionale (se au în vedere mișcarea cooperatistă și sindicală) precum și valoarea pe care o degajă această activitate — solidaritatea de clasă — reprezintă un aport inestimabil la calitatea vieții contemporane din Marea Britanie.

Spunînd aceasta am atins una din tezele fundamentale ale gîndirii lui Williams și anume aceea a raportului dintre instituții și convenții pe de o parte, ca elemente structurale analizabile și experiența trăită în practica economică, socială sau politică pe de altă parte, în care relațiile interpersonale sînt indisolubil și complex corelate. De pildă, democrația riscă să se golească de conținut în măsura în care se convenționalizează prin absorbție rutinieră la nivel instituțional. Simpla existență a cadrului formal nu poate oferi conținut real democrației. Căci democrația, pentru a-și cuceri o largă bază socială nu se poate reduce

la principiul în virtutea căruia deciziile trebuie pur și simplu să exprime voința majorității. Acțiunea acestui principiu poate fi subminată de celălalt principiu al democrației burgheze, și anume, reprezentativitatea. Controlul reprezentanților, consultarea permanentă a acestora cu cei pe care îi reprezintă, dezbaterrea problemelor și soluțiilor vitale constituie modalitatea de a da încărcătură socială democrației. Dar acest mod de transformare a însăși naturii democrației, dintr-una predominant burgheză într-una cu multiple valențe socialiste nu este altceva decât un mod de a acționa și de a fi prezent în lume, fapt care reclamă un anumit grad de conștientizare la care nu se poate ajunge decât printr-un laborios proces de învățare și formare a individului în spiritul instituțiilor și practicilor democratice. Democrația nu este așadar un agregat instituțional, o condiție perfectă la care a parvenit societatea omenească, decât atunci când este privită din punct de vedere istoric; democrația este, pînă la un punct, și o formă a conștiinței civice care se deprinde, se educă și se cultivă în mod continuu, dar este mai ales o activitate socio-politică practică, un proces formativ care nu poate propăși decât în măsura în care transcende cadrele instituționale și convențiile existente, rutina sclerizantă pîndind activismul funciar al acestei modalități de a realiza creșterea și devenirea socială. În acest spirit stipulează Raymond Williams o reformă a programei învățămîntului secundar din Anglia, programă al cărei al patrulea punct (din cinci) reclamă ca elevii pînă la șaisprezece ani să realizeze... «O practică susținută în sfera procedurilor democratice, participarea la întruniri, negocieri, alegerea conducătorilor în organismele democratice și observarea comportării acestora. O practică susținută în sfera utilizării bibliotecilor, ziarelor și revistelor, programelor de radio și televiziune precum și a altor surse de informație și organe de opinie.» (citat din eseu „Education and British Society”, în *The Long Revolution*, 1961).

Democrația presupune așadar, spre a se putea materializa, o amplă și rapidă informare, o opinie publică alertă și eficientă care nu se poate exercita în context contemporan decât prin intermediul unui sistem de comunicații cît mai divers și mai flexibil, cît mai accesibil utilizării sociale, și cît mai adaptat satisfacerii nevoilor spirituale la toate nivelele societății. Una din problemele spinuoase pe care le presupune dirijarea și funcționalitatea acestui sistem al mijloacelor de comunicare în masă îl reprezintă fără îndoială, în contextul societății capitaliste, excesiva concentrare și acapararea controlului acestor pîrghii ale vieții sociale de către grupuri restrinse pentru care interesul comercial al profitului maxim și imediat orientează îngust și meschin (publicitar) această activitate.

Pentru a menține caracterul explorator și catalizator al mijloacelor de comunicare în masă, rămîne ca un imperativ al democrației din Anglia, exercitarea controlului și încurajarea gestiunii profesionale autonome. Numai astfel, în opinia lui Raymond Williams, caracterul univoc de transmitere al informațiilor — fapt ce permite anumitor cercuri manevrarea opiniei publice — se poate transforma într-un mijloc eficace de a realiza contacte facilitînd astfel interacțiunea socială, participarea indivizilor la viața comunitară. (Importanta disociere între funcția

« manipulativă » și cea « participativă » pe care le pot asuma diferitele *mass media* în societatea britanică contemporană apare tranșant în cadrul articolului despre *comunicare* din dicționarul său comentat *Keywords*, 1976).

Este neîndoios faptul că preocuparea pentru istoria și teoria culturii materializată în lucrări de referință precum *Culture and Society*, *The Long Revolution*, *Communications*, *The Country and the City* au impus personalitatea lui Raymond Williams dincolo de hotarele Angliei, analizele și tezele sale dobândind o relevanță și o audiență internațională. Reține totuși atenția o altă latură corelată a activității sale intelectuale, cea de critic literar propriu-zis. De fapt o seamă de capitole din *Culture and Society* și din *The Long Revolution* precum și din recenta *Marxism and Literature* sînt dedicate exclusiv problemelor literare ca atare. Aceste capitole se pot integra firesc în lucrările de critică literară propriu-zisă precum cele dedicate genului dramatic *Drama from Ibsen to Brecht* sau *Modern Tragedy*, cele dedicate romanului *The English Novel from Dickens to Lawrence*, sau micro-monografia închinată personalității lui *George Orwell*. Deși sporadice și fugare, remarcile la adresa poeziei ne dezvăluie o sensibilitate acută. Williams preferă genurile eminamente sociale, mai cu seamă drama, unde interacțiunea și comunicarea ni se dezvăluie deopotrivă convenționalizate și spontan-inedite.

Reținem în fugă, căci spațiul nu ne permite o analiză cît de cît detaliată, cîteva aspecte care poartă amprenta inconfundabilă a viziunii sale.

În considerarea dramei și a mutațiilor majore din ultima sută de ani, dinspre naturalism spre expresionism și, mai departe, spre teatrul modern deconvenționalizant în formulă brechtiană, Williams dedică un spațiu aparte analizei teatrului poetic (și dramei în versuri) cauzelor reînvierii și eșuării acestei formule. Criticul se arată a fi partizanul supremației textului (a dramei ca literatură, deci și nu ca spectacol), cerînd actorului, regizorului și producătorului să-și manifeste virtuozitatea interpretativă printr-o riguroasă restituire a intențiilor originalului.

În privința criticii romanului, reținem mai ales conceptul de „structure of feeling” — pe care am tenta să-l redăm prin « structura trăirilor afective » (sau a disponibilităților sufletești) și care descrie capacitatea romancierului de a surprinde fluxul experienței în întreaga complexitate și nebulozitate fenomenologică a procesualității sociale nemijlocite.

În fine, nu ne putem reține să nu consemnăm fascinația ce o exercită asupra lui Raymond Williams tocmai acele personalități covârșitoare ale literaturii engleze din secolul nostru, precum D. H. Lawrence și George Orwell, personalități al căror tragic destin și l-ar fi dorit parcă măcar în parte pentru sine. Pe lîngă originea muncitorească sau militantismul socialist al unuia sau altuia dintre cei doi, Williams este cucerit de sinceritatea, onestitatea și vehemența acestor anti-filistini auto-exilați, de patosul intransigenței lor în confruntarea cu morala lipsită de scrupule a evului de fum și zgură. (Deosebit de instructivă în acest sens este reconsiderarea cazului Orwell, a cărui satiră nimicitoare la adresa totalitarismului fascist a avut, asemeni satirei lui Swift din Cartea a IV-a a *Călătoriilor lui Gulliver*, ambigua și ironica soartă de a fi îmbrățișată tocmai de aceia pe care

de fapt îi viza. Este meritul incontestabil al lui Williams de a-l fi reabilitat pe Orwell — cîndva voluntar în Spania de partea forțelor republicane — în ochii socialiștilor și publicului cu vederi democratice în genere, de a releva adevărata adresă a viziunilor coșmarești ale acestui mult controversat și contradictoriu romancier și eseist.)

Și dacă Williams nu a avut pînă la urmă vocația exilatului sau a vizionarului anti-utopic, dacă destinul i-a refuzat aura de martir sau de proscris, aceasta s-a întîmplat și pentru că, în persoana lui, s-a împlinit o altă chemare, de un tip total opus individualismului mîndru și damnat al unui Orwell sau Lawrence. Williams nu este doar un umanist generos, bîntuit de viziuni izbăvitoare; nu în aceasta rezidă mesianismul său. Williams rămîne un marxist pentru care *praxis*-ul nu este o simplă noțiune. Interacțiunea socială, comunicarea ca manifestare a solidarității militante sînt, pentru el, imperative categorice. Așa se și explică locul central pe care îl ocupă în conștiința publică din țara sa.

În 1966 Williams a luat parte la constituirea unui grup de oameni de știință și cultură, în majoritate universitari, ce a devenit cunoscut sub numele de « noua stîngă » engleză după numele publicației *The New Left Review* ce apare în Anglia începînd cu 1960. Acest grup de personalități cu vederi radicale a efectuat o amplă analiză a stărilor de lucruri și a elaborat un program de inovare a societății britanice. Întregul material a fost apoi încredințat spre redactare finală lui Raymond Williams și publicat sub titlul *May Day Manifesto 1968*, document social-politic de mare audiență atît în Anglia cît și în străinătate, fiind simultan tradus în mai multe limbi de circulație. În el se stipulează necesitatea de a se depăși criza prin revenirea la idealurile și principiile socialiste, atît în politica internă cît și în cea externă a Marelui Britanii.

Făcînd acest succint tur de orizont al operei și activității lui Raymond Williams (din care am exclus aspectul pur beletristic al creației sale — cu toate că, personal, Williams criticul își leagă mari speranțe de Williams romancierul), se cuvine, odată ajunși aici, să aruncăm o privire și spre cartea sa cea mai recentă, carte ce de fapt a determinat grupajul din *Secolul 20*.

Sintetizînd gîndirea marxistă din scrierile unor Plehanov, Lukács, Benjamin, Gramsci, Goldmann, Althusser, și re-evaluînd formulările aparținînd lui Marx și Engels prin confruntarea în paralel a textelor, prin evaluarea diferitelor interpretări pe care le-au generat adesea traducerile sau prelucrările, dintre care unele au absolutizat mecanic metafore sau analogii de circumstanță (nu și de substanță), Williams urmărește să releve pluralitatea sensurilor și multitudinea semnificațiilor pe care le degajă textele-sursă ale gîndirii marxiste. Uneori semnalează contraziceri sau ambiguități, cel mai adesea evidențiază evantaiul de interpretări pe care aceste surse le-au determinat la generațiile următoare de gînditori. Întreagă această analiză semantică este făcută în scopul de a valorifica complex bogăția moștenirii marxiste, de a furniza cercetătorului contemporan o instru-

mentație cît mai fină și mai adecvată studiilor dialectice îmbrățișînd sfera materialist culturologică.

Lucrarea are o structură ternară. În prima secțiune se trec în revistă conceptele fundamentale privite în evoluția lor semantică (cultură, limbă, literatură, ideologie); în secțiunea mediană, dedicată teoriei culturale — care este și cea mai emancipată din punct de vedere teoretic — se reconsideră critic modelul « bază — suprastructură », relevîndu-se distorsiunile unor interpretări de după Marx, care au putut atenua, sporadic, pe planul dinamismului și complexității dialectice, acest raport; la fel se reconsideră teoria reflectării în artă care a avut de suferit, — este opinia lui Williams — tocmai datorită unei anume absolutizări a pasivității latente în analogia recrutată inițial (pentru o mai mare plasticitate a ilustrării) din domeniul opticii; ultima secțiune este dedicată, în exclusivitate, prin îngustarea sferei, teoriei literare, analizîndu-se problema semnelor și convențiilor, a genurilor și formelor, probleme legate de condiționarea socială a creatorului sau de sorgintea material-biologică a creativității. Cele două capitole traduse în grupajul de față restituie, credem, în ciuda complexității stilului, o imagine cuprinzătoare a gradului de adecvare a analizei williamsiene și totodată a anvergurii excursurilor sale teoretice.

Orice încercare de a evalua global opera unui autor de talia și preocupările lui Raymond Williams ajunge la punctul spinos al încadrării într-o tradiție. Din punctul nostru de vedere acest lucru se poate realiza numai printr-un compromis. Și anume, operînd o suită de asemenea raportări spre a oferi o serie de etalonare cît mai variată și întinsă. Astfel, din punctul de vedere strict contemporan al criticii literare în context britanic, Raymond Williams se înscrie în « școala critică » de la Cambridge ilustrată de I. A. Richards (avem în vedere preocupările semantice ale autorului nostru) și de F. R. Leavis (să ne gîndim doar la preocuparea față de moralitate și tradiție). Dacă avem în vedere calitatea lui Williams de istoric și teoretician al culturii în context anglo-saxon, ne vin imediat în minte numele lui Matthew Arnold și T. S. Eliot (amplu tratați în *Cultură și societate* — 1958), ei înșiși autori de lucrări precum *Cultură și anarhie* — 1867 și respectiv *Note pentru o definiție a culturii* — 1940, aceasta din urmă fiind chiar stimulul ce a declanșat, prin reacție, cercetarea inițiată de Williams.

Dacă, mai departe, ne gîndim la contribuția adusă de Williams, în calitate de umanist, tradiției marxiste din Anglia, atunci pentru cele trei momente care au marcat pînă acum traiectoria ascendentă a materialismului dialectic și istoric în această țară, numele său se înscrie cu cinste alături de al lui William Morris și Christopher Caudwell.

În fine, în context internațional, gîndirea critică a lui Raymond Williams reprezintă Anglia postbelică atît cînd este vorba de marxismul creator contemporan, cît și cînd este vorba de critica literară în genere, căreia teoria sa a « materialismului cultural » i-a conferit un spor notabil de relevanță.

ȘTEFAN STOENESCU

RAYMOND WILLIAMS

MARXISMUL ȘI LITERATURA

Transpunerea « literaturii » în termenii unui concept este relativ dificilă. În mod obișnuit, se recurge la o descriere specifică, obiectului descris dându-i-se, de regulă, o atît de înaltă apreciere, încît se petrece un transfer nemijlocit și spontan de valori distinctiv legînd opera, sau anumite tipuri de operă, de ceea ce ține locul unui concept, dependent însă, mai departe, de domeniul real și practic. Specificul « literaturii » în calitate de concept constă, într-adevăr, în aceea că își derivă importanța și primatul din realizările concrete a numeroase opere majore, deosebindu-se, în aceasta, de abstracția și « generalitatea » altor concepte, ca și de tipurile de practică pe care, prin contrast, acestea le definesc. Astfel, este curentă definirea « literaturii » ca « experiență umană deplină, fundamentală și imediată, » legată, de obicei, de « detalii specifice ». Spre deosebire de aceasta, conceptul de societate este frecvent definit ca esențialmente general și abstract: nu esența directă, ci, mai curînd, rezumatul și media existenței umane. Alte concepte înrudite precum: « politica », « sociologia », sau « ideologia » sînt situate în aceeași sferă inferioară, ca învelișuri osificate în raport cu experiența vie a literaturii.

În această formă curentă, naivitatea unui atare fel de abordare a conceptului poate fi demonstrată în două moduri: teoretic și istoric. Este adevărat că, în versiunea lui vulgarizată, conceptul s-a dezvoltat în modalități de natură să-l acopere, (ceea ce în practică, se și întîmplă) împotriva acestui gen de dezbateri. Esențiala abstractizare a elementului « personal » și « imediat » merge atît de departe încît, în coordonatele acestui gen de gîndire, împins la extrem, însăși abstractizarea pare să se volatilizeze. Etapele abstractizării « concretului » alcătuiesc un cerc perfect și, de fapt, rigid și neanalizabil. Discuțiile purtate în domeniul teoriei și istoriei sînt doar dovezi ale abstractizării iremediabile și ale generalității celor care le poartă. Le putem omite fără scrupul, căci a le da replică, ar însemna a coborî critica la nivelul lor.

Într-un asemenea sistem de abstractizare, — puternic și adeseori rebarbativ — conceptul de « literatură » capătă o puternică tentă ideologică. Obiecții teoretice îl pot fi aduse pornind de la premisa că, indiferent de ceea ce ar putea să mai însemne, literatura este *un proces* și totodată *un rezultat* al unei compoziții formale, operînd în interiorul caracteristicilor sociale și formale ale limbii. Omisiunea efectivă a acestui proces și a condițiilor lui constituie, ideologic vorbind, un tur de forță extraordinar, provocat de transformarea conceptului într-o echi-valare, lipsită de discernămint, cu « experiența vieții imediate » (în unele cazuri,

chiar în ceva mai mult decât aceasta, în așa fel încît experiențele efective ale societății și istoriei apar mai puțin specifice și imediate decât cele ale literaturii). Însuși procesul specific, cel al compoziției, dispăre efectiv sau se deplasează spre un procedeu intern și auto-revelator în care scrierea de acest tip ajunge să fie socotită (dincolo de aspectele logice, de «petitio principii») însăși «experiența de viață imediată». Referindu-se la istoria literaturii, cu imensa și extraordinara ei varietate, mergînd de la *Mabinogion*¹ la *Middlemarch*², sau de la *Paradise Lost*³ la *The Prelude*⁴ apar unele ezitări, dar diversele categorii ale conceptului își găsesc pînă la urmă locul: «mit», «roman de dragoste», «roman», «roman realist», «epopee», «poezie lirică», «autobiografie». Lucruri care, privite din alt punct de vedere, ar putea fi, cu îndreptățire socotite drept definiții inițiale ale unor procese (sau ale condițiilor compunerii operei), apar transpuse — în cadrul conceptului ideologic — în «forme» a ceea ce este încă definit cu succes ca «experiență umană imediată, deplină și importantă». Într-adevăr, atunci cînd un concept apare înzestrat cu o atît de profundă și complexă amplitudine de specializări interne, el nu poate fi cercetat sau contestat din afară. Dacă vrem să-i înțelegem semnificația și factualitatea complicată — pe care parțial ne-o dezvăluie și parțial o maschează — se impune cercetarea conceptului însuși în implicațiile dezvoltării sale.

În forma sa modernă, conceptul de «literatură» apare abia în secolul XVIII și se precizează complet doar în secolul XX. Totuși, condițiile pentru apariția lui erau într-un stadiu avansat încă din Renaștere. Cuvîntul începe să fie folosit în engleză în secolul XIV, în filiera exemplelor din franceză și latină; rădăcina este latinescul «littera», literă din alfabet. «Litterature», în prima sa ortografiere, era de fapt o condiție a lecturii: aceea de a putea citi sau de a fi citit. Sensul era apropiat de înțelesul cuvîntului modern «literacy»⁵, apărut în limbă abia la sfîrșitul secolului XIX, în parte datorită deplasării noțiunii de «literatură» într-o direcție nouă. Adjectivul în mod curent asociat cu literatura era «literate»⁶. «Literary»⁷ — apărut, în sensul de capacitate și experiență de a citi, în secolul XVII — își capătă sensul modern specializat abia în secolul XVIII.

«Literature»⁸, ca nouă categorie, n-a fost așadar decât o specializare derivată dintr-un domeniu inclus mai înainte în categorii precum «retorica» și «gramatica»: o specializare cu aplicabilitate la lectură și, în contextul concret al dezvoltării tiparului, la cuvîntul tipărit și, în mod special la carte. În cele din urmă, ea s-a transformat într-o categorie mai generală decât «poetry»⁹ sau mai timpuriul «poesy»¹⁰, care cîndva fuseseră termeni generali pentru orice compoziție imaginativă, dar care, începînd cu secolul XVII, și în raport cu precizarea noțiunii de «literatură», s-au specializat tot mai mult, restrîngîndu-și aplicabilitatea la compoziția metrică și, îndeosebi, la compoziția metrică scrisă și tipărită. Dar «literature» nu a însemnat niciodată în mod prioritar actul compoziției în sens propriu — așa cum făcuse poezia. Nu atît ca lectură, cît ca scriere, «literature» denotă

¹ Colecție de povestiri celtice, sec. 14—15.

² George Eliot, *Middlemarch* (1872)

³ John, Milton, *Paradisul pierdut* (1667)

⁴ Wordsworth, *Preludiul* (1805)

⁵ Literacy — știință de carte, în engleză

⁶ Litera — cultivat, cu știință de carte, în engleză.

⁷ Literary — literar, cu cultură literară în engleză.

⁸ Literature — literatură în engleză.

⁹ poetry — poezie, în engleză

¹⁰ poesy — (inv.) poezie în engleză.

o categorie diferită. Sensul caracteristic poate fi întâlnit la Bacon¹ — « învățat în ale literaturii și erudiției, divine și umane » — sau pînă la Samuel Johnson² — care « își însușise după toate aparențele, mai mult decît literatura obișnuită, după cum reiese din ceea ce îi scrie fiul său, într-una din poeziile sale latinești, deosebit de măiestrite ». Cu alte cuvinte, « literature » era o categorie de uzaj și condiționare, mai curînd decît una de producție. Era o anume specializare a ceea ce mai înainte fusese considerat o activitate sau o practică, o specializare care, în contextul epocii, se făcea inevitabil în funcție de clasa socială. În prima sa denotare, dincolo de sensul simplu de « literacy », « literature » definea erudiția « rafinată » sau « umanistă » și astfel implica o anume distincție cu caracter social. Noile concepte politice de « națiune » și noile evaluări ale « naționalului » au pus tot mai mult accentul asupra literaturii, concepută ca suma lecturilor în limbi « clasice ». Dar chiar și în această primă etapă, pînă în secolul XVIII, literatura se dovedește mai ales un concept social generalizat, exprimînd un anumit nivel (minoritar) de desăvîrșire a educației. Acest fapt cuprindea virtualitățile altei definiții, ulterior adusă la îndeplinire, a literaturii ca sumă a « cărților tipărite » : a obiectelor, cu alte cuvinte, în care și prin care înfăptuirea era demonstrată.

Important este faptul că, în condițiile acestei evoluții, literatura ajunge să includă în mod normal toate cărțile tipărite. Specializarea pentru lucrările « imaginative » dispare, ceea ce nu înseamnă că literatura nu rămîne, precumpănitor, capacitatea de a citi și experiența lecturii, și aici se includ filosofia, istoria, eseistica, cît și poezia. O întrebare care se ridică este : Erau noile romane din secolul XVIII « literatură » ? Problema nu a fost inițial abordată printr-o definire de mod sau conținut, ci ținînd cont de nivelul erudiției « rafinate » sau « umaniste ». Era drama literatură ? Această problemă a fost îndelung dezbătută, nu datorită vreunei dificultăți de esență, ci mai curînd ca urmare a limitărilor de tip practic inerente categoriei. Literatura fiind lectură, puteau fi considerate literatură modalitățile scrise spre a fi rostite ? Și, în caz contrar, unde se încadra Shakespeare ? (Firește, *Hic et nunc* el putea fi citit; lucrul devenise posibil, și « literar », prin texte).

Definiția sugerată de această evoluție a conceptului s-a menținut pînă la un punct. Pierzîndu-și sensul inițial de capacitate de a citi, de experiență a lecturii, literatura devine categorie aparent obiectivă, a operelor tipărite de o anumită calitate. Preocupările unui « redactor literar », sau cele oglindite de un « supliment literar » se definesc, astăzi încă, în acest fel. Se pot, totuși, distinge trei tendințe progresive : prima — o trecere de la « erudiție » la « gust » sau « sensibilitate », criterii noi de definire a calității literare ; a doua — o specializare crescîndă a literaturii în opere « creatoare » sau « imaginative » ; a treia — o dezvoltare a conceptului de « tradiție », în termeni proprii fiecărei națiuni, ceea ce a dus la o definire mai eficientă a « literaturii naționale ». Sursele fiecăreia din aceste tendințe se pot distinge încă din Renaștere, dar abia în secolele XVIII și XIX ele s-au afirmat cu putere, pentru ca, în secolul XX, să capete, în sfîrșit, recunoaștere generală. Să cercetăm îndeaproape fiecare tendință.

Trecerea de la « erudiție » la « gust » sau « sensibilitate » a fost, de fapt, etapa finală a unei treceri de la o profesiune scolastică, para-națională — cu baza socială inițială în biserică și apoi în universități, avînd un material comun, limbile clasice —, la o profesiune definită tot mai mult prin poziția ei de clasă, din care aveau să decurgă criteriile de esență generală, aplicabile și în domenii exterioare literaturii. În Anglia, anumite trăsături specifice ale dezvoltării burgheze au accen-

¹ Francis Bacon, filosof și scriitor englez (1561—1626)

² Samuel Johnson, om de literă și lexicograf englez (1709—1784)

tuat această tranziție; «amatorul cultivat» a fost unul din elemente, dar «gustul» sau «sensibilitatea» erau concepte eminentemente unificatoare, în condiții de clasă, și se puteau aplica unei game variate: de la comportamentul public și individual, la vin sau poezie spre regretul lui Wordsworth). Ca definiții subiective ale unor criterii aparent obiective (dobândindu-și obiectivitatea aparentă dintr-o opinie de clasă reflexă) și, totodată, ca definiții aparent obiective ale unor calități subiective —, «gustul» și «sensibilitatea» sînt categorii caracteristice burheze.

«Critica» apare ca un concept asociat prin esență, în procesul aceleiași evoluții. În calitate de termen nou, datînd din secolul XVII, el s-a dezvoltat (mereu în relații de adversitate față de tendința generală și permanentă a actului critic de depistare a greșelii) — de la «comentariile» asupra literaturii, în cadrul criteriului «erudiției», pînă la practicarea conștientă a «gustului», «sensibilității» și «discernămîntului». Critica devine astfel o formă specială, relevantă, pentru acea tendință generală identificabilă în conceptul literaturii, mergînd spre accentuarea laturii de uz sau (firește) de consum al operelor, în detrimentul aspectelor legate de producerea propriu zisă a operei literare. Deprinderea de a judeca operele prin prisma aspectului de uz sau consum rămîne criteriu valabil pentru o clasă relativ integrată, deși aceasta are punctele ei slabe. «Gustul» în materie de literatură poate fi confundat cu «gustul» din oricare alt domeniu, dar, în condiții de clasă, reacțiile față de literatură s-au arătat cît se poate de complete, integrarea corespunzătoare a «publicului cititor» (un termen caracteristic al definiției) constituind unul din fundamentele producției literare majore. Întemeierea pe «sensibilitate», ca formă particulară în tentativa de a pune accentul pe reacția «umană» ca întreg, comporta însă puncte vulnerabile vădite, prin aceea că încerca să separe «sentimentul» de «gîndire» (cu vocabularul corespunzător: «subiectiv» și «obiectiv», «inconștient» și «conștient», «particular» și «public»). Același demers a fost, în cel mai bun caz, folosit pentru punerea în relief a substanței «vii» și «imEDIATE» (aici fiind cît se poate de evidentă deosebirea față de tradiția «erudită»). Deficiențele conceptelor ca «concepte» au ieșit în evidență abia atunci cînd categoria lor și-a pierdut relativa coeziune și ascendență. Mărturia acestei hegemonii pierdute este «critica» care, introdusă în universități ca nouă disciplină de sine stătătoare — spre a fi practică de ceea ce avea să devină o nouă categorie profesională, paranațională — reține aceste concepte fundamentale de clasă, încercînd totodată să stabilească noi criterii abstract obiective. Mai mult, *critica* ajunge să fie considerată în chip firesc o denotație pentru studiul literaturii, el însuși definit de o categorie specializată în sînul noțiunii de literatură (opere tipărite de o anumită calitate). Astfel aceste forme ale conceptelor de «literatură» și «critică» devin — în perspectiva evoluției social-istorice — forme de specializare și control de clasă derivate dintr-o practică socială generală, ca și dintr-o limitare de clasă a problemelor ce le-ar putea ridica.

Procesul de specializare a literaturii în opere «creatoare» sau «imaginative» este mult mai complex. În parte, este vorba de o reacție pozitivă majoră — în numele «creativității» general umane, — la formele unei noi orînduiri sociale, apăsătoare din punct de vedere social și «mecanice» din punct de vedere intelectual: capitalismul și, în special, capitalismul industrial. Specializarea practică a muncii în producerea retribuită a bunurilor; a «lucrului» în aceste condiții; a limbii în transmiterea de «mesaje», «raționale» sau «informative»; a relațiilor sociale pe funcțiuni, în cadrul unei orînduiri sistematice, economice și politice: toate aceste constrîngeri și limite au fost provocate în numele unei «imaginații» sau al «creativității» complete și eliberatoare. Importantele revendicări romantice,

care se bazează pe aceste concepte, au o gamă nelimitată, de la politică și natură la operă și artă. În această perioadă, literatura a dobândit o rezonanță relativ nouă, chiar dacă nu încă specializată. Aceasta s-a realizat ulterior când, pe fundalul acelei constrîngerii absolute, tipică unei orînduirii capitaliste industriale, revendicarea devine defensivă și rezervată acolo unde, mai înainte, fusese decisivă și necondiționată. În «artă» și «literatură», calitățile «umane» esențiale și salvatoare trebuie «extinse» în faza timpurie, iar mai târziu, «păstrate».

Există câteva concepte care au evoluat împreună. «Arta» a fost deplasată din semnificația ei de deprindere general-umană către un domeniu special, definit prin «imaginație» și «sensibilitate». În aceeași perioadă, «esteticul» și-a schimbat sensul de receptivitate generală în categoria specializată a «artistului» și «frumosului». «Ficțiunea» și «mitul» (termen relativ nou, datînd de la începutul secolului XIX), erau noțiuni ce puteau fi înțelese de pe poziția dominantă, de clasă, drept «închipuri» sau «minciuni», de pe altă poziție putînd fi salvate ca purtătoare ale «adevărului imaginar». Unor noțiuni ca «roman de dragoste» sau «romantic» li s-au conferit contururi pozitive, proaspăt specializate. «Literatura» a evoluat odată cu ele. Sensul larg, general, era încă valabil, însă începea să predomină constant un sens specializat, în jurul calităților distinctive ale «imaginativului» și «esteticului». «Gustul» și «sensibilitatea» se afirmaseră, la început, ca niște categorii ale unei condiții sociale. În noua lor specializare, denotau calități comparabile dar superioare «operelor înseși», adică «obiectelor estetice».

Dăinuia, totuși, o incertitudine esențială cu privire la faptul dacă aceste calități superioare urmau să fie atribuite dimensiunii «imaginative» (acces la un adevăr «mal înalt» sau «mai profund» decît realitatea «științifică», sau «obiectivă», sau «cotidiană», o revendicare substituindu-se, de fapt, revendicărilor tradiționale ale religiei) — sau, dimpotrivă, dimensiunii «estetice» («frumuseți» de limbă sau stil). În cadrul specializării literaturii, fiecare școală a căutat să scoată în evidență una sau cealaltă din aceste sublinieri; au existat însă și încercări repetate de a le fuziona, identificînd «adevărul» și «frumosul», sau «adevărul» și «vitalitatea limbii». Sub presiune, asemenea argumente au ajuns să se transforme nu numai în afirmații categorice ci și, din ce în ce mai mult, în aserțiuni tot mai negative și relative, la adresa celorlalte modalități: nu numai a «științei» și «societății» — modalități abstracte și generalizatoare ale altor «tipuri» de experiență — specializate la rîndul lor ca «discursive» sau «reale» — ci și, în mod ironic, la adresa unei părți a literaturii însăși — scrierile «de duzină», scrierile «accesibile», așa numita «cultură de masă». Astfel, o categorie cîndva obiectivă — în accepțiunea ei primordială de ansamblu al «tuturor cărților tipărite» și căreia i se conferise o fundamentare socială de clasă ca «erudiție rafinată» și domeniu al «gustului» și «sensibilității» —, devine acum un domeniu selectiv și auto-definitoriu: tot ce e «ficțiune» este «imaginativ»; nu orice literatură era «Literatură». «Critica» dobîndește fundamental o nouă importanță, de vreme ce devine unicul mod de validare a acestei categorii selectivă și specializate. Ea ajunge să denote «definirea» operelor autentic «importante» sau «majore», implicînd așadar trierea celor «minore» și respingerea efectivă a celor «proaste» sau «neînsemnate», cît și asigurarea unei înțelegeri și difuzări practice a valorilor «majore». Ceea ce, în marile controverse ale epocii romantice fusese considerat «artă» sau «imaginație creatoare», ajunge acum să fie declarat «critică», o «disciplină» și, totodată, o importantă practică «umanistă».

Această evoluție a depins, în primul rînd, de elaborarea conceptului de «tradiție». Ideea de «literatură națională» cunoscuse o dezvoltare susținută, începînd

din Renaștere. Ea polarizase forțele pozitive ale naționalismului cultural și ale realizărilor sale. Promovase un sentiment de « mărime » sau « glorie » a limbii materne, față de care, înainte de Renaștere, nu existaseră decât apologii convenționale prin comparație cu limbile « clasice ». Aceste ciștiguri fuseseră adevărate izbînzi; « literatura națională » și « limbajul major » deveniseră o realitate. Totuși în cadrul specializării literaturii, noțiunile în cauză sufereau re-definiri, spre a putea fi aduse la un raport de identitate cu « valorile literare » selective și autodefinitorii. Cîrînd, « literatura națională » încetează să fie istorie și devine tradiție. Nici măcar în teorie, ea nu mai însumează tot ceea ce s-a scris, sau toate tipurile de opere. Literatura națională devine o selecție culminînd cu valorile literare afirmate de « critică » și definite în cerc vicios de aceasta. Ulterior își fac apariția controverse cu caracter local referitoare la autorii sau operele care să fie incluse, sau dimpotrivă excluse din « tradiția » astfel definită. A fi englez și a fi scris în limba engleză nu însemna cituși de puțin a aparține de « tradiția literară engleză », după cum a fi englez și a vorbi engleza nu însemna că ilustrezi « mărșia limbii » — căci cei mai mulți vorbitori de limbă engleză erau citați tocmai pentru « necunoașterea », « trădarea » sau « degradarea » acestei « mărșii ». Totuși, selectivitatea și auto-definirea, procese evidente ale « criticii » de acest tip, au fost înfățișate ca « literatură », « valori literare » și chiar, în final, ca « esență a caracterului englez »: o confirmare necondiționată a unui proces limitat de specializare consimțită.

Un simptom al succesului acestei categorizări este faptul că pînă și marxismul nu a reacționat decît prea puțin în raport cu ea. Marx el însuși a fost, practic, străin de problemă. Considerațiile sale incidentale asupra literaturii propriu zise, caracteristic de inteligente și documentate, sînt adesea citate acum ca argumente defensive, în sprijinul flexibilității umaniste a marxismului, deși ar trebui citate (fără nici o depreciere) drept mărturii ale unui decalaj în chiar sistemul convențiilor și categoriilor timpului său. Astfel, dificultatea esențială provenită din accentuarea « conștiinței practice » nu a fost transmisă niciodată categoriilor de « literatură » și « estetic », și a existat întotdeauna o ezitare în legătură cu aplicarea practică, în acest domeniu, a unor afirmații considerate, altminteri, esențiale și hotărîtoare.

Cînd, într-un tîrziu, aplicațiile de rigoare au fost traduse în practică de o tradiție marxistă ulterioară, lucrul s-a făcut, în principal pe trei căi: printr-o încercare de asimilare a « literaturii » cu ideologia, fapt care, în practică, însemna nimic mai mult decît o contrapunere a două categorii în raport de incongruență; apoi prin integrarea efectivă și semnificativă a « literaturii accesibile » — literatura poporului — ca parte necesară, dar neglijată, a tradiției literare; și, în fine, printr-o încercare susținută, dar inegală, de a asocia « literatura » cu istoria socială și economică în sînul căreia a luat naștere. Acestea din urmă s-au dovedit modalități semnificative. În cazul dintîi, o anume « tradiție » a fost cu adevărat extinsă. În cel de-al doilea, s-a realizat o reconstruire reală, pe suprafețe întinse, a practicii social-istorice, făcînd mult mai problematică abstracția « valorilor literare », mai concret, creînd noi modalități de lectură și ridicînd noi probleme în legătură cu « operele înseși ». Acest fapt este, în general, cunoscut drept « critică marxistă », (o variantă radicală a practicii burgheze acceptate) — deși s-au realizat alte lucrări pe baze complet diferite, avînd la rădăcini o istorie socială mai întinsă și concepții mai largi asupra noțiunilor de « popor », « limbă » și « națiune ».

Este semnificativ faptul că « studiile literare marxiste » și « critica marxistă » s-au bucurat, în termeni curenți, de succes, atunci cînd au operat în cadrul categoriei acceptate de « literatură », pe care, chiar dacă au extins-o sau chiar

dacă, alteleori, au re-evaluat-o, nu au contestat-o și pus-o în chestiune în mod esențial. Dimpotrivă, ceea ce părea să fie re-evaluare teoretică fundamentală, în încercarea de a asimila literatura ideologiei, s-a dovedit un grav eșec compromițând, în acest domeniu, statutul marxismului. Totuși, în ultima jumătate de secol s-au manifestat alte tendințe mai semnificative. Lukács a realizat o re-evaluare profundă a « esteticului ». Școala de la Frankfurt, punând accentul pe artă, a încercat o atentă re-examinare a procesului de « producție artistică », avînd drept centru de interes conceptul « medierii ». Goldmann a întreprins o re-evaluare fundamentală a « subiectului creator ». Unele variante marxiste ale formalismului au întreprins o redefinire radicală a proceselor scrisului, cu întrebuintări noi ale conceptelor de « semne » și « texte » și, drept urmare, cu o simptomatice respingere a literaturii ca « o categorie ». Metodele și problemele ridicate de aceste tendințe urmează să fie examinate în amănunt mai departe.

Dar breșa teoretică crucială a constituit-o recunoașterea literaturii ca o categorie socială și istorică specializată. Este limpede că aceasta nu îi diminuează cu nimic importanța. Tocmai pentru că este o categorie istorică, un concept-cheie al unei faze majore în dezvoltarea unei culturi, ea este și rămîne o mărturie decisivă pentru o formă particulară a dezvoltării sociale a limbii. S-a întreprins, în acest sens, o cercetare remarcabilă a unor relații sociale și culturale specifice, de o deosebită importanță. În secolul nostru, însă, a avut loc o transformare profundă a acestor relații, legată direct de schimbări în mijloacele de producție de bază. Aceste schimbări sînt deosebit de evidente în noile tehnologii ale limbii, care au făcut ca practica să depășească tehnologia tiparului, relativ uniformă și limitată. Schimbările principale sînt: transmisiunea electronică, înregistrarea vorbirii și a scrisului pentru vorbire, compunerea chimică și electronică și transmiterea imaginilor, în relații complexe cu vorbirea ca și cu scrierea destinată rostirii, incluzînd imagini care pot fi ele însele « scrise ». Nici unul din aceste mijloace nu anulează tiparul și nu-i micșorează importanța specifică, căci ele se reduc la statutul de simple completări sau alternative. În legăturile și inter-relațiile lor complexe, ele compun substanțial o nouă practică în însuși limbajul social, într-o gamă care se întinde de la discursul public și reprezentare deschisă pînă la « vorbirea interioară » și gîndirea verbală. Căci ele sînt întotdeauna mai mult decît tehnologii noi, în sens strict. Ele sînt « mijloace de producție », dezvoltate în relații directe, complexe, cu aspecte sociale și culturale în profundă schimbare și extindere: schimbări considerate din alt punct de vedere ca profunde transformări politice și economice. Nu este de loc surprinzător că acest concept specializat de « literatură », care a evoluat în forme precise de corespondență cu o anumită clasă socială, cu o anumită organizare a cunoștințelor și cu tehnologia specială corespunzătoare a tiparului, este menționat acum, atît de des, în modalități retrospective, nostalgice sau reacționare, ca o formă de opoziție la ceea ce este corect înțeles ca o nouă formă de civilizație. Situația este comparabilă, din punct de vedere istoric, cu cea invocare a divinității și a sacralului, a învățaturii divine și sacre, opusă noului concept umanist al literaturii în dificila și contestata etapă de tranziție de la societatea feudală la cea burgheză.

În fiecare etapă se poate constata evoluția istorică a limbajului social însuși: găsirea de mijloace noi, de forme noi și apoi de noi definiții pentru o conștiință practică în mutație. Dar uneori valori dinamice ale literaturii nu trebuiesc înțelese ca neapărat legate de conceptul care le-a limitat și rezumat în același timp, — ci ca elemente ale unei practici continue și schimbătoare, depășind în mod esențial formele vechi, aflate acum la stadiul redefinirii teoretice.

PRACTICA CREATOARE

În chiar centrul teoriei marxiste, un accent extraordinar de puternic e pus pe creativitatea umană și pe auto-creație. Zic extraordinar, pentru că majoritatea celorlalte sisteme cu care marxismul se află în competiție pun accentul pe derivarea celor mai multe din activitățile umane de la o cauză externă: fie de la divinitate, fie de la o natură abstractă, fie de la natura omenească, fie de la acțiunea permanentă a unor sisteme instinctuale ori de la o moștenire animală. Noțiunea de autocrație, extinsă la societatea civilă și la limbaj de către unii critici pre-marxiști, a fost extinsă în mod radical de marxism la procesele fundamentale de producție și, de aici, la o lume fizică adînc (și creator) modificată, la o omenire aflată ea însăși în proces de auto-creație.

Noțiunea de creativitate, cîndva extinsă în mod decisiv la domeniul artei și gîndirii de către gînditorii Renașterii, trebuie să aibă — e de la sine înțeles —, o afinitate specifică cu marxismul. De fapt, în tot cursul procesului de afirmare a marxismului, această noțiune s-a dovedit în mod radical o arie presărată cu dificultăți, pe care, tocmai de aceea, ne-am străduit, în demonstrația noastră, s-o punem în lumină. Nu numai că anumite variante importante ale marxismului au evoluat în direcții opuse, reducînd practica creatoare la reprezentare, la reflecție sau la ideologie; dar marxismul însuși, într-un anume sens mai general, a continuat să împărtășească, în chip abstract, o celebrare nediferențiată a creativității (și într-o atare formă — « metafizică », s-ar putea spune, în ciuda însoțirii ei cu unele precizări de ordin practic). Iată de ce, pînă în prezent, el nu a reușit încă să prezinte creativitatea drept element specific, în cadrul plenar al procesului social și material-istoric.

Utilizarea neprecisă a termenului de « creator » — aplicat deopotrivă fiecăreia și oricăreia dintre practicile unor grupări artificiale (beneficiind de autodefiniri mutuale) — de « arte » și « intenții estetice » — ajung să mascheze în bună măsură aceste dificultăți, și nu numai în ochii altora, dar chiar și în ochii marxiștilor înșiși. Este limpede că asemenea diferențe radicale, ca și factorii diferențiali implicați, se cer descriși și supuși distincțiilor de rigoare, dacă este ca termenii implicați să capete un conținut real. Majoritatea discuțiilor constructive despre « artă » și « estetic » se bazează, într-o măsură extraordinar de mare, pe un anume tip de selecție predicativă, aptă să dea naștere, aproape automat, unor răspunsuri selective și comode. Se cere evitată scurtătura atît de frecvent propusă, în virtutea căreia domeniul « cu adevărat creator » apare ca distinct față de alte specii și exemple practice, grație unui (tradițional) apel la propria sa « permanență atemporală » ori, grație unei afilieri — conștiente și demonstrabile — la idei ca « dezvoltarea și mersul înainte al umanității » sau « viitorul de aur al omenirii ». Oricare propoziție de acest gen s-ar putea, în cele din urmă, să fie verificată de practică. Dar a cunoaște, în sens substanțial, chiar și numai o mică parte din cele denotate prin asemenea formulări — ținînd seama de caracterul extraordinar de intricat și de variat al procesului uman real de auto-creare —, ar presupune, în context obișnuit, considerarea lor doar ca gesturi abstracte, pînă și atunci cînd nu sînt — așa cum adeseori s-au dovedit a fi — simple acoperiri retorice pentru anumite valori sau injoncțiuni supuse unor limite de loc și timp, demonstrabile ca atare. Dacă întregul proces de creație și auto-creație este cu adevărat ceea ce se susține în abstract că ar fi, se cade ca el să fie cunoscut și simțit, din capul

locului, în modalități mai puțin abstracte și arbitrare, pe căi mai atente, mai specifice și, practic vorbind, mai convingătoare.

Nu poate fi contestat faptul că « creator » ca și « creație », acoperă, ca termeni, o serie foarte vastă de lucruri diferite. Ne-am putea referi aici la un singur exemplu grăitor, acela în care despre un scriitor se afirmă că își « creează » personajele pentru o piesă sau pentru un roman. La nivelul cel mai elementar, avem de-a face, fără îndoială, cu o anume specie de « producție ». Prin notații specifice, prin utilizarea unor convenții specifice, o « persoană » de acest tip aparține este făcută să « existe » —, și despre ea devine legitim să credem că o putem cunoaște la fel de bine, sau chiar și mai bine, decât anumite persoane în carne și oase, din cercul cunoștințelor noastre. Așadar, în sens simplu, s-a creat ceva: este vorba, concret, de mijloacele de notație în virtutea cărora o « persoană » poate fi cunoscută prin intermediul cuvintelor. Abia de aici începînd, adevăratele complexități încep să se facă simțite. O « persoană » poate fi « copiată » după viață într-o « transcripție » verbală total fidelă unei anume persoane vii (sau cîndva în viață). În acest caz, « creația » înseamnă găsirea « echivalenței » verbale, pentru ceea ce va fi fost (și, în anumite cazuri, cu oarecare alternanțe, va fi fiind încă), — o experiență directă. Dar e departe de a fi clar dacă această practică « creatoare », luată ca atare, diferă cît de cît în mod semnificativ — în afara limitărilor ei — de faptul cunoașterii prin contact obișnuit a unei persoane în carne și oase. Se subliniază adeseori faptul că asemenea practică « creatoare » ne dă posibilitatea de a face cunoștință cu persoane interesante pe care, altminteri, nu am fi avut prilejul de a le cunoaște, sau iarăși, cu persoane mai interesante decît acelea pe care am putea spera vreodată să le întîlnim direct în viață. Dar acest lucru, deși în multe privințe important, ar reprezenta un fel de extensie socială, un tip de accesibilitate privilegiată, mai curînd decît o « creație » în sens propriu. Într-adevăr, « creația » de acest gen nu pare să fie altceva decît crearea unor oportunități (reale sau aparente).

Este interesant de văzut pînă unde s-ar putea extinde acest caz simplu (și, relativ rar) de « persoană copiată după viață ». Cea mai mare parte a unor astfel de « transcripții » sînt inevitabil simplificări, dacă nu și din alte motive, prin simplul fapt al selecției (pînă și viața cea mai lipsită de evenimente ar avea nevoie de o bibliotecă întreagă spre a putea fi transcrisă în formă de cărți). Mai frecvent e cazul cînd aspecte ținînd de o anumită persoană sînt « copiate » — să spunem: aparentă fizică, situație socială, experiențe și întîmplări mai semnificative, fel de a vorbi și purtări. Acestea apar proiectate pe fundalul unor situații imaginare urmînd unui element aparținînd persoanei cunoscute. Există alte cazuri cînd aspecte ale unei persoane pot fi combinate cu aspecte ale alteia (sau ale mai multora) spre a da astfel naștere unui nou « personaj ». Aspecte ale uneia și aceleiași persoane pot fi separate sau puse în opoziție de așa manieră încît să exprime o relație lăuntrică ori un conflict între două sau mai multe persoane (persoana cunoscută, în asemenea cazuri, poate prea bine să fie scriitorul însuși). Se naște întrebarea: sînt aceste procese « creatoare », în afara sensului simplu, de producție verbală?

Din punctul de vedere al definiției, s-ar părea că nu. Numai în măsura în care procesele de combinare, separare, proiecție (și chiar transcripție) devin procese și dincolo de simpla producere a caracterelor — devine plauzibilă descrierea lor ca procese « creatoare ». Este cunoscut cazul frecvent evocat al scriitorului care începe prin a descrie și reproduce o persoană cunoscută și observabilă și care descoperă, mai apoi, la un anumit stadiu al procesului, că un lucru de altă

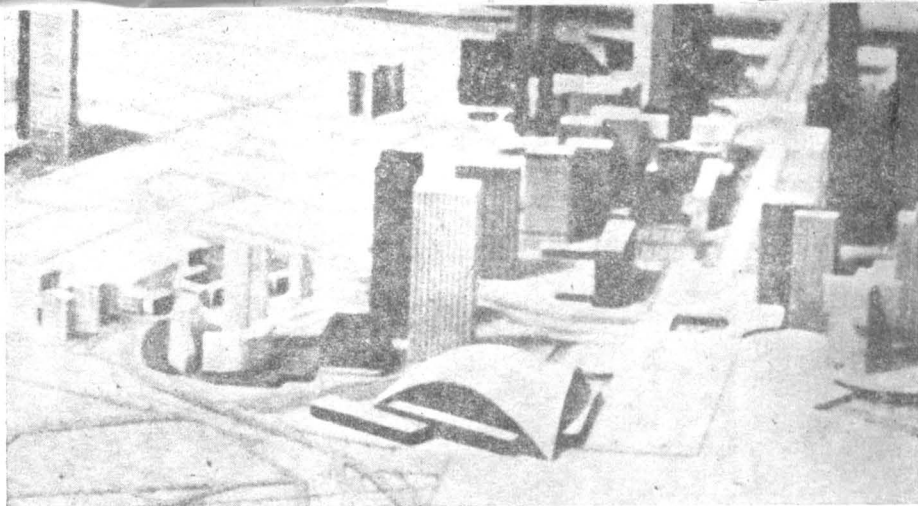
natură este pe cale de a se petrece: este ceea ce autorii descriu de obicei drept « deșteptarea personajului la o voință proprie ». Ce se întâmplă de fapt? Să fie oare vorba de dobândirea acelei ponderi depline, percepută ca substanță « externă », caracteristică oricărei inteliecții omenești — fie și în sensul cel mai simplu, de înregistrare a existenței altuia? Să fie dobândirea unei conștiințe rotunde a unor raporturi proiectate sau imaginate? S-ar părea că este vorba de un proces activ înregistrând variații deosebite. El apare deseori interpretat — atita cît durează — nu ca proces « creator », ci ca verigă de contact, nu o dată umilă, față de un anume alt izvor (« extrinsec ») de cunoștință. Iar acesta, la rîndul său, este deseori descris în termeni mistici. Personal, l-aș descrie drept o consecință a inerentei materialități (și de aici, « socialități » obiectivate) a limbajului. Nu este legitim să presupunem — ținînd cont de întreaga complexitate a procesului — că actul « creator », în sens obișnuit, ar reprezenta o mișcare de îndepărtare de la persoane « cunoscute ». Este cel puțin la fel de curentă crearea unui personaj pornind de la alte personaje (literare), sau de la tipuri sociale cunoscute. Și chiar atunci cînd există alte puncte concrete de pornire, același lucru survine în cele din urmă în marea majoritate a pieselor și romanelor. Dar se naște întrebarea, în ce sens sînt toate acestea procese de « creație »? Toate aceste moduri au în comun o similaritate esențială, orice « creație » de personaje fiind dependentă de convențiile sociale ale caracterizării. Dar există, cu toate acestea, diferențe evidente de grad. În majoritatea pieselor de teatru și romanelor, personajele apar ca preformate, ca funcții ale anumitor tipuri de situație și acțiune. « Crearea » personajelor este, așadar, și efectul unui anume mod de etichetare în care intră numele, sexul, ocupația, tipul fizic. În cadrul anumitor moduri de clasă, numeroase și importante piese de teatru și romane rețin etichetări evidente, — cel puțin la nivelul unor caractere « minore », corespunzător convențiilor sociale de distribuție a semnificațiilor (spre exemplu, « caracterizarea » servitorilor). Chiar în cazul unor caracterizări mai substanțiale, procesul se dovedește a fi adeseori nimic altceva decît activarea unui model cunoscut. Nu trebuie totuși înțeles de aici că individuarea ar fi unica intenție a caracterizării (cu toate că tensiunea sau fragmentarea între acea intenție și utilizarea selectivă a modelelor este semnificativă). Într-o gamă foarte largă de intenții posibile, procesul literar real este un proces de *reproducere activă*. Lucrul este mai cu seamă clar în sfera modurilor « hegomonice » dominante, ca și în cele reziduale. « Persoanele » sînt « create » spre a demonstra că oamenii « sînt așa » iar nu « altminteri », iar relațiile dintre ei « sînt acestea ». Metoda poate să cuprindă o foarte largă gamă de manifestări, mergînd de la reproducerea brută a unui model (ideologic), pînă la întruchiparea intențională a unui model « convins ». « Creația » însăși, în sens popular, nu este la rîndul ei altceva decît gama de procese reale, mergînd de la ilustrare și de la feluritele nivele de tipizare, pînă la ceea ce este realmente *reprezentare* a unui model și fapt realmente semnificativ.

Reprezentarea amănunțită și substanțială, a unui *model cunoscut*, a unor oameni « așa, și nu altminteri », a unor relații « așa și nu altminteri », reprezintă, în fapt, cea mai palpabilă înfăptuire oferită cititorului sau spectatorului, de majoritatea romanelor și pieselor de teatru serioase. Dar, evident, există aici modalități trecînd dincolo de simpla reproducere prin reprezentare. Pot exista articulații inedite, formații proaspete de « caracter » și de « relații », iar acestea sînt firesc marcate de introducerea a diverse notații și convenții esențiale, mergînd — dincolo de aceste elemente specifice —, spre o compoziție totală. Multe articulații și formații de acest fel devin la rîndul lor modele. În timp ce se alcătuiesc,

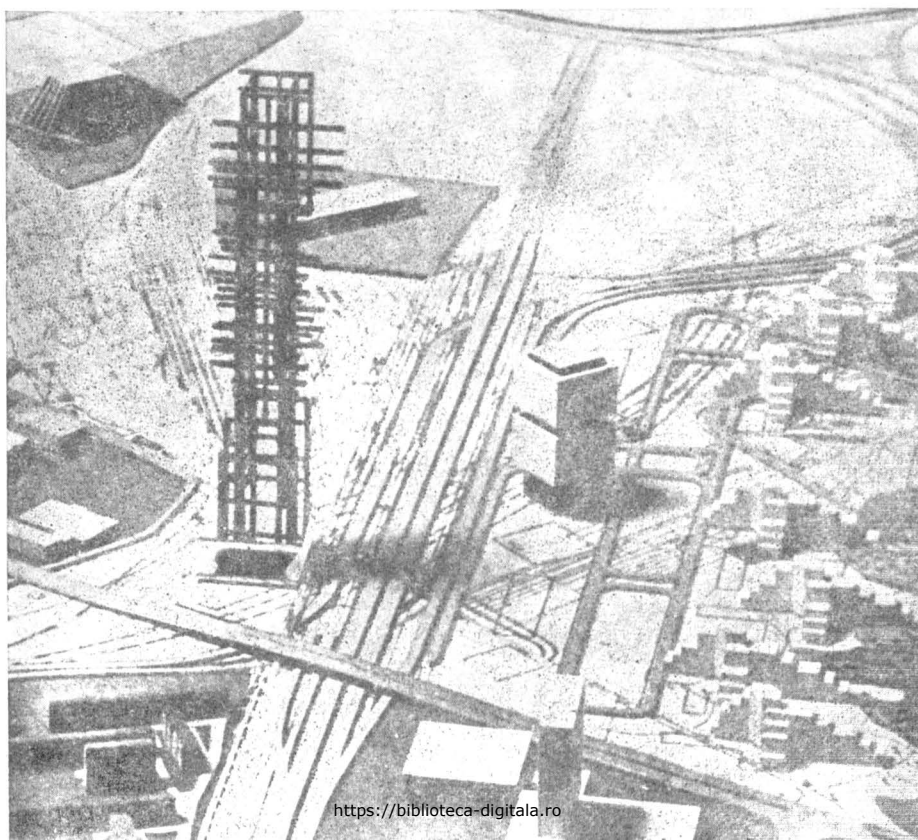
marxist al auto-creației — ea poate îmbrăca forme diverse. Poate fi vorba de reface-rea anevoioasă și dificilă a unei eredități de conștiință practică (determinată): un proces adeseori descris drept evoluție, deși practic este vorba de o luptă acerbă dusă la măduva însăși a gândirii — și nu prin lepădarea unei ideologii, nu prin învățarea pe de rost a unor fraze despre aceasta, ci prin confruntarea unei hegemonii înrădăcinată în fibrele cele mai ascunse ale persoanei, în substanța practică, refractară, a unor relații efective și continue. Poate fi vorba, mai evident încă, de practică: de reproducerea ori ilustrarea unor modele mai înainte excluse sau cu statut subordonat; de întruchiparea și reprezentarea unor experiențe și relații cunoscute, dar excluse și subordonate; de articularea și formarea unei latente sau momentane noi conștiințe posibile.

În cadrul unor presiuni și limite reale, o atare practică se dovedește întotdeauna dificilă și inegală. Este funcția specială a teoriei ca, prin explorarea și definirea naturii și variațiilor practicii, să dezvolte o conștiință comună în cadrul a ceea ce este frecvent experimentat drept formă specială și adeseori relativ izolată de conștiință. Căci, într-adevăr, atât activitatea creatoare cât și autocreația socială, sînt elemente cunoscute și totodată recunoscute, și tocmai din înțelegerea celor cunoscute putem concepe următorul pas, următoarea sarcină, — necunoscutul.

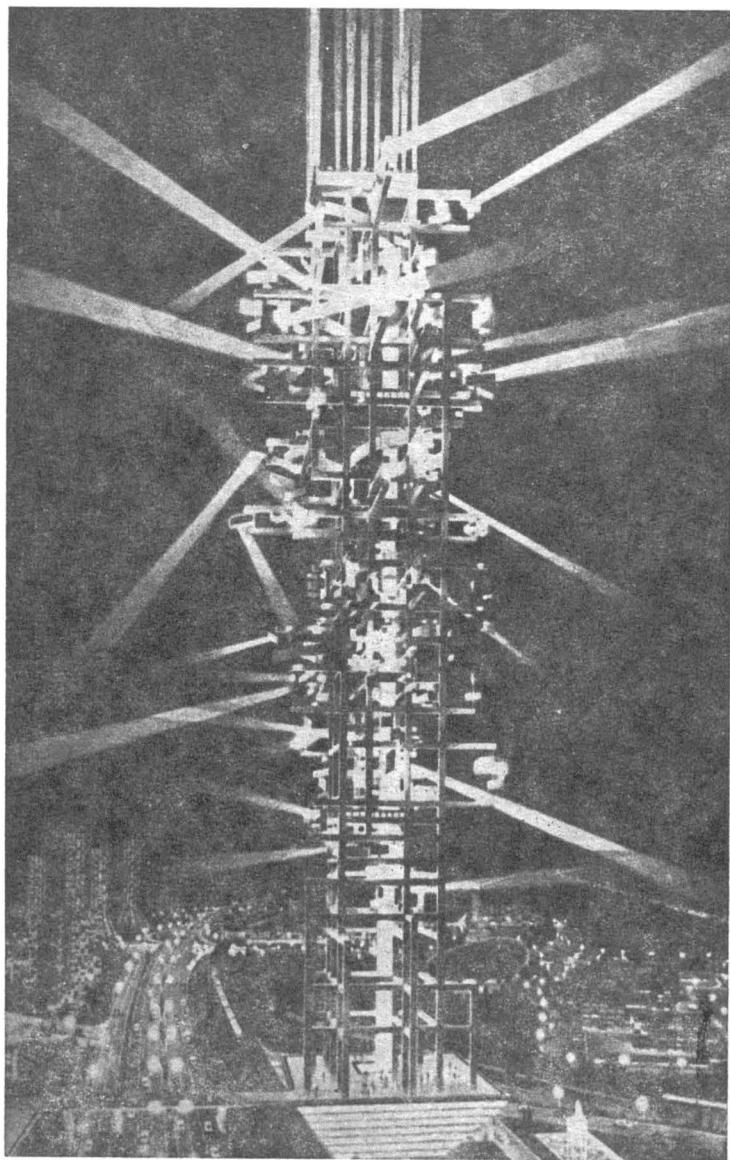
În românește de CRISTINA STAICU



**CIBERNETICĂ
și
URBANISM VIZIONAR**



Turnul Lumină Cibernetic



NICOLAS SCHÖFFER

Urbanismul, între știință și artă

Arta se face cu știință, iar știința cu artă. Iată un truism, care nu-mi aparține, dar cu care îmi place să încep aceste note pe marginea « ecologiei estetice » (se poate spune?), explicit formulate în programul teoretic al lui Nicolas Schöffer. Nu pentru a-i nega originalitatea, la care, ca orice autentic artist nici nu ține prea mult, ca perfidia unei insinuări de acest gen să-l afecteze în vreun fel oarecare, ci pentru a-l sublinia prin contrast, logica interioară și naturalitatea, firescul (această adevărată formă a originalității — și, iată-mă rostind, atât de aproape, al doilea truism) demersului său creator, atât la nivelul teoriei, cât și al practicii artistice propriu-zise.

Prin programul său teoretic, Nicolae Schöffer este mai aproape de natură, atât de aproape încât ai impresia că vorbește dinlăuntrul acesteia, în timp ce prin opere este mai aproape de tehnică, de « ingineria » artistică a stării estetice. Lucrurile indică o realitate, o etapă inerentă și sînt numai în aparență contradictorii pentru că, în primul caz este vorba de intenționalitatea creatoare, de operă ca virtualitate conceptuală, ținînd de domeniul imaginarului, iar în al doilea caz de mijloace, apanajul dintotdeauna al tehnologiilor, primitive sau supraevolute. Osmoza lor, din perspectiva căreia tehnica este recuperată ca natură, este încă un deziderat, de care artistul este conștient înaintea tuturor și pe care el, cel dintîi, tinde să-l depășească.

De fapt, studiile sale, privite în succesiunea elaborării și apariției lor, se constituie într-un ansamblu sistematic de argumente și strategii ale acestei depășiri. Dacă în « Noul spirit artistic », lucrare apărută și în românește acum cîțiva ani și în care autorul își expune și explică punct cu punct evoluția de la primele ipoteze de lucru, cu caracter eminate teoretic și pînă la concluziile de ordin pragmatic, materializate în opere, unde implicațiile socializării și democratizării artei erau convingător argumentate, dar încă preponderent imitate de realitatea individuală a operelor, cu *Orașul cibernetic*, sau, mai precis, *Noua cartă a orașului*, finalitatea socială a artei sale, destinată organizării estetice a marilor spații urbane se

afirmă cu o evidentă lipsită de orice echivoc. Pentru el orașul nu este un loc în care opera de artă să-și găsească la rîndul său locul, ci un proces de construcție estetică, gîndit la scară prezumat infinită. Aspectul procesului este definitoriu pentru programul său, în cadrul căruia, disciplinele științifice și tehnice conlucrează cu cele umaniste. Umanismul explicit al artelor și umanismul implicit științei și tehnologiei își revelează solidaritatea etică de substanță.

În fond Schöffer nu se rupe de tradiție, în ciuda unor afirmații apodictice, al căror caracter metodologic, raportat la înaintașii imediați sau la unele direcții contemporane, nu trebuie să ne înșele. El continuă tradiția, anexînd instrumentarului artistic noi mijloace, orizontului artei, noi teritorii, la care a visat cu atîta ardoare Leonardo. Realitatea exterioară nu rămîne exclusiv obiectul reflectării artistice și al contemplației subiective ci devine în primul rînd obiect de construcție și modele estetice. Și nu numai estetice.

Disciplinele științifice, care păreau foarte departe de specificitatea domeniului artistic își divulgă surprinzătoare afinități și pe această bază se afirmă responsabilitatea lor morală în definirea umană, istorică, a unui spațiu și a unui timp anume.

În studiile care alcătuiesc « Noul spirit artistic » poate fi urmărită evoluția unui program în datele specifice ale disciplinei, modul în care aceasta își depășește granițele și își construiește o nouă identitate. Totul, atît la nivelul psihologiei creației, cît și al sociologiei receptării, este pus sub semnul unei dinamici interioare și exterioare, în cadrul căreia se delimitează trei etape, marcînd investirea cu noi virtuți a celor trei elemente constitutive ale *imaginii reprezentative*: spațiul, lumina și timpul. Într-o analiză, care urmărește fenomenul în articulațiile lui adînci este înfățișată fiecare etapă și justificat modul de constituire al imaginii în ipostaza sa *operațională*. Spațiul, lumina și timpul, care operau în cîmpul reprezentării devin elemente-resorturi cu virtuți materiale. De aceea, artistul își intitulează aceste momente: spațio-dinamism, lumino-dinamism și cronodinamism, ajungînd în cele din urmă la formularea unui concept complex: *spațio-lumino-cronodinamism*. Din această etapă, toate operele sale, chiar și Turnul Lumină Cibernetic sînt proiectate și elaborate tot ca opere de sine stătătoare cu toată tradiția socială de largă extensiune. Evident, sînt menite contemplației și în același timp participării spectatorului. Acesta este angajat el însuși în procesul elaborării stărilor estetice programate în sistemul cibernetic al operelor. Ele sînt ca o încoronare din perspectiva tehnologiei contemporane a tradiției.

Nova Cartă este, de fapt, ceea ce titlul indică: program de funcționare complexă, armonică a orașului ideal. Aici, Nicolas Schöffer năzuiește la o verificare a vocației umaniste a urbanismului său, pe care celelalte opere îl prefigurau. Deși problemele sînt abordate, în termenii specifici ai fiecărei discipline angajate în procesul de elaborare, filozofia demersului său străbate de la un capăt la altul lucrarea. Artistul face aici o pledoarie pentru realizarea unui *topos* spiritual, care ar trebui să fie scopul suprem al urbanismului modern.

Pentru realizarea acestui ideal, artistul-vizionar este dublat, în permanență, de organizatorul care descrie în toate amănuntele momentele și atributele procesului de funcționare cibernetică a orașului, astfel încît osmoza dintre topologia naturală și topologia artificială să-l asigure libertatea și autonomia, chiar și față de propriile sale înfăptuiri. Ucenicul vrăjitor rămîne o poveste pentru copii.

OCTAVIAN BARBOSA



NICOLAS SCHÖFFER NOUA CARTĂ A ORAȘULUI

«Nu cu soluții ale trecutului se rezolvă problemele viitorului.»

Nimic nu este și nu va fi mai actual în viața societății decât organizarea orașului, aceasta fiind practic sinonim cu organizarea vieții, tot așa precum calitatea orașului înseamnă întru totul calitatea vieții.

* NICOLAS SCHÖFFER: *La nouvelle Charte de la Ville*; ed. Denoel-Gonthier Paris, 1974; traducerea în curs de apariție la editura Meridiane. pp I — X: Prefața

Criza profundă care a izbucnit pe neașteptate, prin apariția masivă și periculoasă a transformărilor ecologice nocive, a scos în evidență toate carențele inerente problemelor urbane în general și repercusiunilor sale profunde și tentaculare în compartamentul și psihismul indivizilor și grupurilor.

Fenomenul, deși era previzibil și progresiv, a surprins totuși prin amploarea, prin ritmul accelerat, și, mai ales, prin urmările sale posibile.

Reacțiile, oricât de violente ar fi, rămân dispersate. Semnele de dezorientare care le însoțesc cele mai adeseori arată în mod esențial lipsa unei clare analize a problemelor și a unei viziuni sintetice incluzând ansamblul lor, plasându-le într-un dispozitiv precis, ce ar îngădui pregătirea unui organism eficace, baza colaborării unor concepțe prospective fără de care niciun program de acțiune nu poate fi luat în considerare.

Pentru a înainta prudent și metodic, să căutăm baza însăși a complexului vital care s-a elaborat progresiv pe pământ. Vom descoperi că trama vieții nu este altceva decât schimb. Înainte de orice, schimb de informații, dar totodată și schimb de produse, aceste două forme cerînd imperios în același timp acțiuni și programarea lor.

Asemenea acțiuni desfășurîndu-se în timp și spațiu, trama lor se prezintă în termeni topologici¹.

Nici un proiect, nici un studiu privind organizarea urbană de la mai mică aglomerație pînă la megalopolis — orașul uriaș — de la organizarea sectoarelor teritoriale pînă la organizarea teritoriilor, nu poate fi schițată, fără să fi fost în prealabil definite și armonizate diferitele topologii care constituiesc sistemul lor neurovascular, sistem a cărui funcționare determină reușita sau eșecul oricărei acțiuni.

Mai mult ca niciodată reușita sau eșecul privește însăși fundamentul societății în expansiune accelerată. Sporirea cantitativă a speciei umane — al cărei ritm exponențial nu poate pentru un moment să fie modificat — demultiplică în același ritm problemele a căror complexitate se mărește simultan.

Reglarea ciberneticii nu se poate face decît printr-o mărire constantă a perturbărilor din ce în ce mai percutante. În acest ritm, viitorul apropiat apare încărcat de tulburări profunde vestind mutații la toate nivelurile.

Singura metodă pentru a redresa o situație compromisă este, în primul rînd, să ne limpezim ideile în ce privește infrastructurile.

Științele folosesc această metodă cu un oarecare succes în investigațiile lor, dar în sectoare bine compartimentate, crezînd că rezolvă probleme generale prin niște soluții particulare.

Or nu găsind poate într-o zi virusul cancerului se va rezolva problema foametei sau a violenței în lume.

Prin urmare trebuie să se stabilească un adevărat tabel ierarhic al nevoilor umane și să nu se atace problemele în mod împrăștiat. Prioritățile trebuie să fie definite. Printre aceste priorități există prioritatea orașului, care este de asemenea prioritatea vieții.

Viața și orașul fiind, înainte de orice, schimb — sînt deci circulație. Nu numai circulația în artere fără blocaj, nici accident.

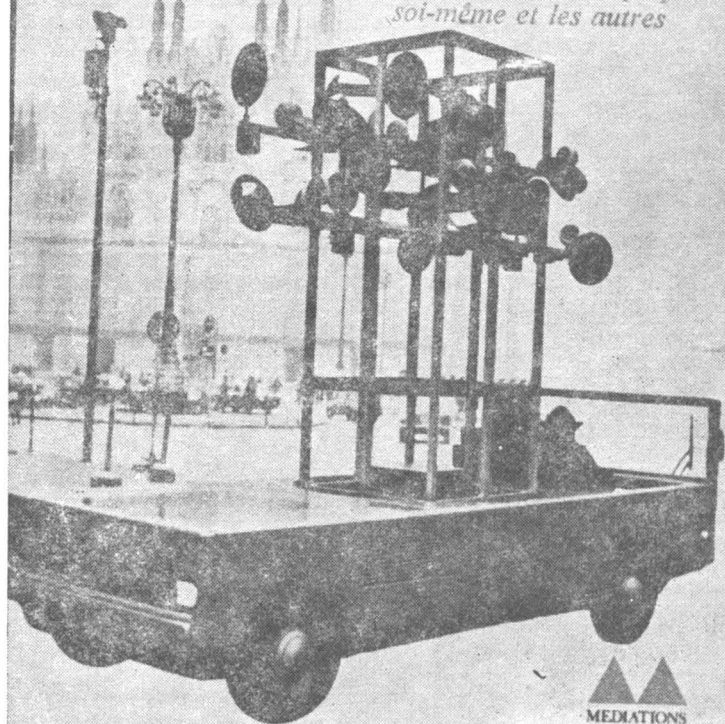
Dar dificultățile circulației se măresc odată cu dezvoltarea complexității zonelor. Cantitatea și calitatea parametrilor care le constituie și interacțiunile lor, determină nivelul de complexitate al fiecărei zone sau al unui ansamblu de zone.

Cu siguranță că, în societatea actuală, numărul și nivelul de complexitate al zonelor cunosc o expansiune paralelă cu explozia demografică. Este vorba aici — indiscutabil — de un fenomen nou punînd probleme noi și cerînd imperios soluții noi. Mecanismul statistic al acestei dezvoltări și studiul său profund nu rezolvă problema.

¹ Termen matematic: parte a geometriei ce studiază proprietățile calitative și pozițiile relative ale «fișelor» geometrice, independent de forma și mărimea lor (n. tr.).

NICOLAS SCHÖFFER LA NOUVELLE CHARTRE DE LA VILLE

*Expliquer, c'est impliquer
soi-même et les autres*




MEDIATIONS

În perfectarea unei clasificări a infrastructurilor și în ameliorarea constantă a funcționării lor rezidă adevărata soluție logică.

Științele umanistice sau fizice, obnubilate de reușitele lor spectaculoase, cred că domină situația. Dar, în vreme ce omul pune piciorul pe lună, violența nu încetează să se intensifice pe pământ. Și se descoperă cu spaimă că dușmanul cel mai periculos al omului este omul însuși.

*Cum să transformăm acest dușman în prieten?
Iată problema.*

TOPOLOGIA

Pentru că în termeni topologici vom începe tratarea problemelor tehnice urbane și deoarece pornind de la diverse topologii vom găsi metoda de apropiere care va schișa marile linii ale unor soluții coerente — vom acorda o însemnătate esențială definiției următoare.

DEFINIȚIA TOPOLOGIEI

TOPOLOGIA ESTE STUDIUL EFICACITĂȚII PARCURSURILOR PRIN OPTIMIZAREA UNOR TRASEE CARE DETERMINĂ REȚELE DE COMUNICARE LA NIVELUL SOLULUI, AL CURSURILOR DE APĂ, AL MĂRII ȘI AL FUNDURILOR SUBMARINE, LA FEL CA ȘI ÎN SPAȚIU. ESTE DEASEMENEA STUDIUL TUTUROR COMBINAȚIILOR ȘI INTERSECȚIILOR POSIBILE ÎNTRE ACESTE DIFERITE TRASEE.

ACESTE REȚELE VEHICULEAZĂ INDIVIZI, GRUPURI VIEȚUITOARE ÎN GENERAL, PRECUM ȘI SOLIDE, LICHIDE, GAZE, ENERGIE ȘI INFORMAȚII, CU SCOPURI DE STOCAJ (CONSERVARE), DE DISTRIBUIRE (CONSUM), DE ELIMINARE (SUPRIMARE) SAU DE PRODUCȚIE PRIN TRANSFORMARE, PRIN AMBALARE SAU PRIN ORICE ALT TRATAMENT.

ACESTE PARCURSURI POT FI DE UZ COLECTIV, DISPONIBILE PENTRU TOȚI ȘI DE UZ LIMITAT LA UNELE PRODUSE, LA ANUMIȚI EXPLOATATORI SAU PENTRU UNII CONSUMATORI — ATÎT PENTRU ACEȘTIA CÎT ȘI PENTRU CEILALȚI CU SAU FĂRĂ PRESTAȚII; ASEMENEA PARCURSURI POT FI TEHNICE, FUNCȚIONALE, ESTETICE ȘI CULTURALE.

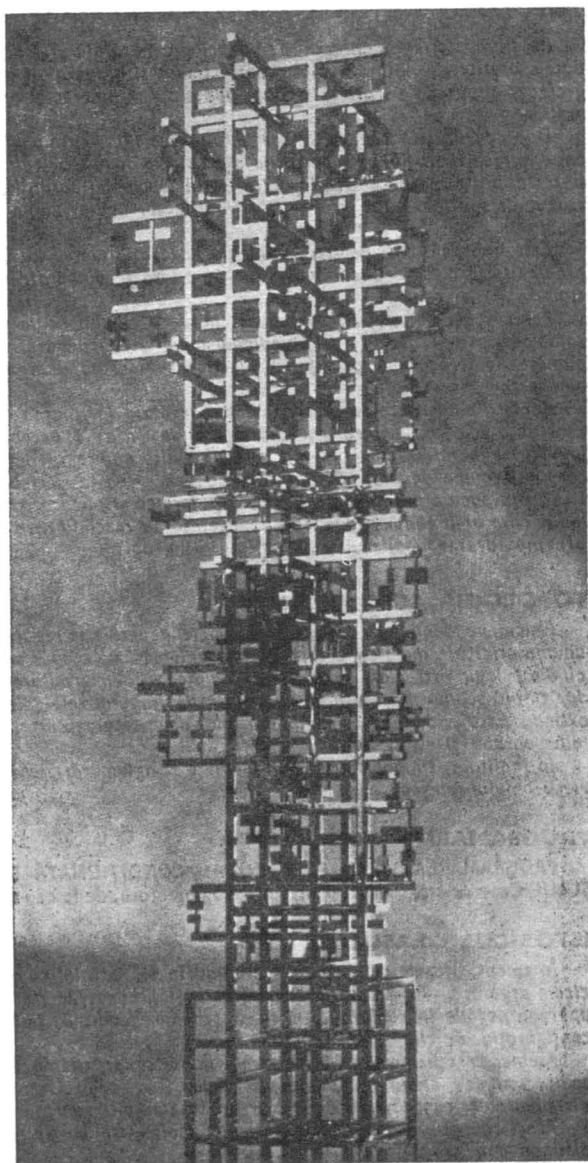
TOATE ACESTE PARCURSURI CONSTITUIE ELEMENTE DE PROGRAME, ATÎT LA NIVELUL CREAȚIEI CÎT ȘI LA NIVELUL VALORIFICĂRII LOR, PROVOCÎND INTERFERENȚE MOBILE ȘI DIVERSIFICATE ÎN EXPANSIUNE SAU ÎN REGRESIUNE, ÎN COMPLEXUL TOPOLOGIC ASTFEL CREAT.

Citind cu atenție această definiție, ne vom da seama de importanța determinantă a topologiei. O vom regăsi pe planul funcționării ființelor organice, ca programare și interacțiune a rețelelor de comunicație și a parcursurilor interioare vehiculînd substanțe și curente diverse, tinzînd la cea mai mare eficacitate a funcționării ansamblului ale cărui constituante sînt. Aceasta-l homeostasia¹, modelul ciberneticii.

Așadar, topologia este întîm îmbinată cu cibernetica și poate fi considerată ca infrastructura sa indispensabilă.

¹ Termen cibernetic de la homeostat, aparat complex ce își reglează singur funcționarea după un echilibru prealabil (n.tr).

Turnul Lumină
Cibernetic



TOPOLOGIA NATURALĂ ȘI TOPOLOGIA ARTIFICIALĂ

Pe firul istoriei se diferențiază topologia naturală și topologia artificială. Folosind datele oferite de natură, omul a perfecționat și a dezvoltat topologia artificială care se grefează progresiv pe prima treaptă odată cu extinderea și diversificarea nevoilor omenești.

Dar adevăratele cauze ale conflictului ecologic, care opune astăzi atât de dramatic omul naturii, se află în raporturile dintre cele două topologii, care sînt, în unele zone, dezechilibrate, ceea ce este în detrimentul topologiei naturale. De aici rupturile în lanț mai mult sau mai puțin grave, cu urmările lor neprevizibile pe termen lung sau chiar mediu.

Este indispensabil, pentru a remedia această situație, ca topologia naturală să fie în prealabil clară, și — dacă-i necesar — limitată la elaborarea oricărei topologii artificiale.

Pentru aceasta, trebuie să cunoaștem — cu maximum de precizie — topologia naturală, căci este vorba să nu împiedicăm buna ei funcționare care-i însăși baza vieții pe planeta noastră, după cum buna funcționare internă a organismului este baza vieții omenești.

Această cunoaștere se cîștigă încet, anevoios, dar luarea sa în considerare de către conștiința colectivă pentru însemnătatea ei se confirmă: oceanografia, vulcanologia, geologia în general, — meteorologia și multe alte științe se dezvoltă, se ramifică, oferă constant semne de alarmă, dar fără ca prin aceasta — trebuie s-o mărturisim sincer — să provoace o organizare planetei puternică și eficace, capabilă să dispună de mijloace care ar îngădui să se reacționeze, să se reechilibreze situații periculoase și să prevină drame, mai mult sau mai puțin îndepărtate.

TOPOLOGIA AGLOMERĂRILOR

Fenomene identice cu acelea ale topologiei generale se regăsesc înăuntrul aglomerărilor umane oricît de mari ca și între aceste aglomerări; ceea ce se întîmplă de fiecare dată cînd topologia artificială se află ferm înaintea topologiei naturale din care ea se elaborează dar ținînd seama din ce în ce mai puțin de imperatiile sale pe măsură ce treptat se extinde. Este evident că armonizarea celor două topologii este, și aici, un factor prealabil indispensabil și vital.

În realitate, timpul petrecut în locuințe și aglomerări reprezintă aproape totalitatea vieții omului obișnuit.

PROGRAMAREA ORĂȘULUI

PROGRAMAREA VIEȚII ESTE TOTAL CONDIȚIONATĂ DE PROGRAMAREA ORĂȘULUI. Ceea ce este valabil pentru orice aglomerare, de la cea mai mică la cea mai mare.

ISTORICUL ORĂȘULUI

În trecut, orașele se nașteau și evoluau încet, paralel cu o dezvoltare firească — să zicem organică — a grupurilor aglomerate și fiecare funcție se localiza pe măsură ce apăreau nevoile în conformitate cu o schemă generală, ținînd seamă de zonele, de configurația, de climatul și funcțiile lor.

Asemenea scheme erau în cele mai multe cazuri radial-concentrice sau lineare. Ele comportau sau creau totdeauna un nucleu, un centru unde religia, administrația, distribuția și consumarea diverselor produse se întîlneau.

Acest centru era dominat de un punct înalt — simbol spiritual sau temporal și sigla distinctivă a orașului.

Centrul se dezvoltă, se diversifică, stagnează sau dispare după evoluția evenimentelor și se înscrie într-un ansamblu sectorial mai vast creînd un sistem relațional de schimb și comunicare cu o administrație ierarhic deasupra propriei sale administrații.

La un nivel încă mai ridicat, ansamblurile zonale, — a căror legătură aparent determinantă era lingvistică, — se găseau ele însele unite din nou de o putere centrală a cărei formă constituțională varia și se dezvoltă sub efectul vicisitudinilor istoriei.

Și tot acest ansamblu se « odihnea » pe nucleul generalizat ce era orașul, adică pe aglomerări de mică, medie sau mai mare însemnătate în expansiune, care atrăgeau progresiv un număr din ce în ce mai ridicat de indivizi și grupuri, devenind astfel adevărate centre funcționale și spirituale.

Locurile, organizarea, structurarea funcțiilor umane se diversificau și se dezvoltau în mod firesc. Această stare de lucruri s-a menținut mai mult sau mai puțin bine pînă în momentul cînd au apărut primele semne ale exploziei demografice.

Din acest moment, orașele devin poli de atracție din ce în ce mai puternici, unii intrînd chiar în competiție, atrăgînd la un ritm din ce în ce mai rapid un număr tot mai mare de indivizi și de grupuri.

Astfel se creează orașe de medie și de mare însemnătate al căror rol istoric, cultural, spiritual, economic devine determinant fie la nivelul zonal lărgit pe care le domină — fie că-i vorba de regiune sau națiune, — fie la nivel continental după hazardurile istoriei, fie la nivel internațional după importanța și specializarea lor.

Dar toate încetează de a fi naturale și mai mult sau mai puțin armonioase cînd, datorită accelerării ritmice a dezvoltării demografice a unora din aceste aglomerări și apariției de noi aglomerări satelizate sau izolate, — vechile tehnologii devin insuficiente pentru a rezolva problemele astfel create.

Rapiditatea acestui fenomen — pe de o parte, — și lipsa de pregătire conceptuală și tehnică — pe de altă parte — provoacă un adevărat divorț între topologia naturală și topologia artificială.

În aceasta constă drama esențială a epocii noastre.

Pentru a dezlega această dramă, este de ajuns să aplicăm metodele logice care implică reflexia (soft-ware)¹ și acțiunea (hard-ware)²; dar aceasta neintervenind decît după o pregătire soft-ware — adică o reflexie împinsă pînă la limitele sale extreme.

CELE TREI FUNCȚII ȘI FUNCȚIONAREA CIBERNETICĂ

Pentru elaborarea programului soft-ware, distingem patru capitole principale:

A. Funcțiile tehnice B. Funcțiile estetice C. Funcțiile sociale D. Funcționarea cibernetică

A. FUNCȚIILE TEHNICE

sînt constituite de cinci topologii:

1. Timp 2. Lumină 3. Sunet 4. Climate 5. Spațiu

B. FUNCȚIILE ESTETICE

reprezintă factori prealabili artistici la nivelul:

1. Structurilor 2. Volumelor 3. Materialelor 4. Culoarelor 5. Luminei 6. Sunetelor 7. Spațiilor exterioare 8. Spațiilor interioare 9. Timpului.

¹ Termen cibernetic: structura programată a unui sistem de calcul (programele de serviciu și de bază etc (N. tr.)

² Termen cibernetic: structura fizică a unui sistem de calcul, echipamentul propriu-zis. (N. tr.)

C. FUNCȚIILE SOCIALE

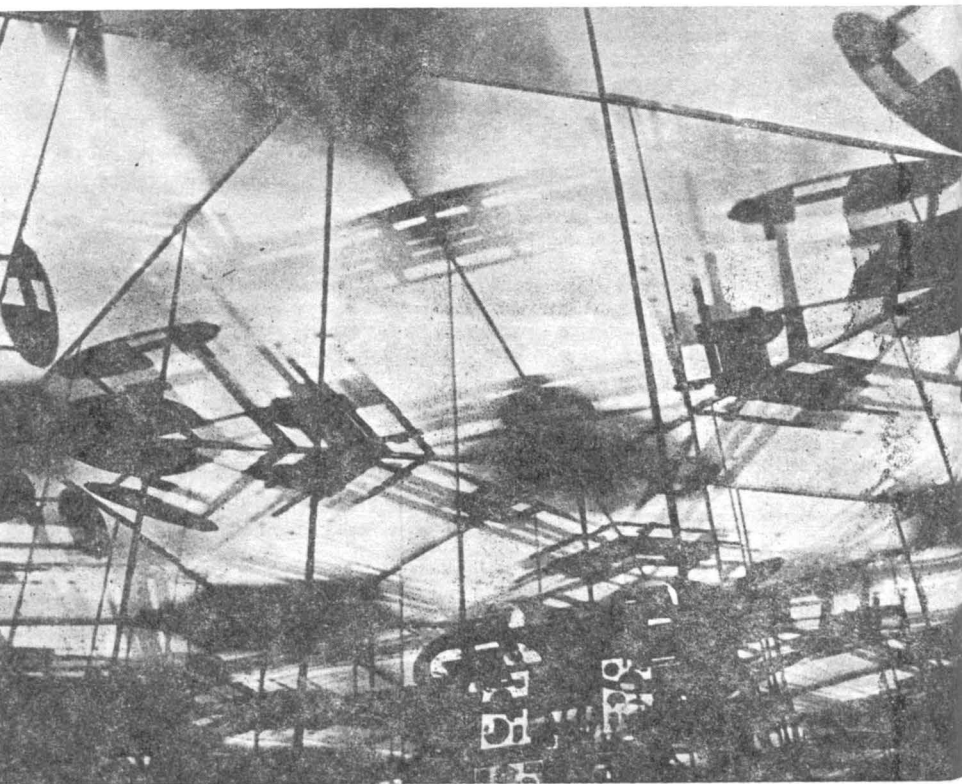
implică o categorizare și o diversificare armonioasă a indivizilor și a grupurilor prin organizarea calității vieții:

1. La nivelul comunicațiilor 2. La nivelul informației 3. La nivelul pedagogic 4. La nivelul cultural-spiritual 5. La nivelul recreațiilor 6. La nivelul serviciilor și a muncii 7. La nivelul politic.

D. FUNCȚIONAREA CIBERNETICĂ

este programarea generală a funcțiilor tehnice, a funcțiilor estetice, a funcțiilor sociale ca și a sistemelor relaționale existind între unitățile organizate de centralele cibernetice și chiar înăuntrul acestor unități.

În românește de ALEXANDRU BACIU



Lux 10 1961



Viitorul unui trecut

MICHEL DARD

Viitorul unui trecut

« Nu cred în cuvîntul adeseori trîmbiat astăzi — incomunicabilitate. Trebuie să faci însă efortul de a dori să comunici, efortul de a-ți iubi semenii, efortul de a te face înțeles și de a înțelege la rîndul tău », declara Michel Dard în cursul ultimei sale vizite în România, țară pe care de nenumărate ori a numit-o « a doua sa patrie ».

Încrederea în capacitatea cuvîntului de a reda pînă și acele meandre ale gîndirii sau ale « motivității », considerate în deobște imposibil de a fi evocate prin vocabule devenite cu vremea opace, ni se pare trăsătura ce caracterizează întreaga activitate a umanistului Michel Dard. Înainte de a deveni, în ultimul deceniu, un prozator și poet recunoscut, Michel Dard a « dialogat » cu studenții din țările unde a predat cursuri de literatură franceză, pentru ca, ulterior, să inițieze un amplu și fecund schimb de vederi pe plan internațional, în calitatea sa de șef al diviziei Arte și Litere din cadrul UNESCO.

Nouă, celor care l-am ascultat vorbind în sălile Universității din București, ne vine greu să disociem imaginea profesorului de ieri de cea a romancierului și a poetului de azi, căci Michel Dard avea talentul să-și introducă studenții în universul lui Racine, Flaubert, Baudelaire sau Valéry, așa cum își îndeamnă acum cititorii să pășească pe urmele lăsate de personajele sale în zăpada de pe crestele munților, în praful ulițelor, sau pe cărările ce duc spre Voroneț. Vom încerca, totuși, să schișăm portretul celui tânăr profesor care a trecut pragul Universității din București într-o dimineață de octombrie a anului 1940.

Oricît ne-am strădui, ne este imposibil să ni-l reamintim monologînd de la catedră, dezvoltînd, indiferent de reacțiile auditorului, o teorie sau dorind să impună, schematizînd, o anumită clasificare . . . Seria de instantanee din acei ani de cercetare comună îl înfățișează pe tînărul profesor așezat la o măsuță în fața pupitelor, lipită de ele, ascultînd părerile studenților, cîntărindu-le spusele, reluîndu-le pentru a le nuanța și mai ales pentru a le introduce într-un context mai larg, uneori atît de vast încît se confunda cu viața însăși, acea viață asupra căreia în întunecații ani ai războiului planau umbrele umilinței și ale morții, ani străbătuți totuși de convingerea că omenirea avea să traverseze și această criză de nebunie a istoriei pentru a-și relua neabătutul ei mers înainte.

Dialogul dintre Michel Dard și studenții români căpăta rezonanțe din ce în ce mai adînci, întrucît pe măsură ce lunile treceau — uneori lent, alteori în salturi

— punctele de referință deveneau comune. În timp ce, datorită profesorului, studenții izbuteau să deslușească printre zecile de voci care îi puteau ferma, prin timbrul lor grav sau doar emfatic, pe acelea care, fără să-și piardă specificitatea, promovau adevăratele valori ale geniului francez, Michel Dard, citindu-ne prozatorii și poeții, împrietenindu-se cu cei mai luminați oameni de știință și artă din țara noastră, cutreierind munții și satele românești, învățase să ne cunoască și obiceiurile și sufletul.

Despre acești ani petrecuți în România, Michel Dard avea să declare în 1959, în discursul de deschidere al primului colocvii internațional de civilizații, literaturi și limbi romane, care a avut loc la București, sub egida UNESCO:

« Aflându-mă aici după treisprezece ani, care pentru mine n-au fost decât un fel de absență, o absență îndelungată dar pe care am socotit-o mereu provizorie, nu pot să uit că și eu am predat o civilizație și o literatură romanică și că această activitate am desfășurat-o cel mai mult timp în țara dumneavoastră, la o vîrstă cînd contactul cu o altă cultură ne marchează atît de puternic încît nu o mai putem deosebi de-a noastră ».

Cuvintele rostite în 1959 în aula Academiei Române, în prezența multor oameni de care se legase în acei ani de restriște și împlinite speranțe — Iorgu Iordan, Al. Rosetti, D. I. Suchianu, N. I. Popa, Tudor Vianu, George Oprescu, Ion Marin Sadoveanu, Alice Voinescu și atîția alții mai vîrstnici sau mai tineri — aveau să capete garanția faptelor.

Așa cum, în anul 1946, în calitatea sa de director al Institutului Francez de Înalte Studii în România edita « *Ecrits de France* », pentru a pune la dispoziția publicului românesc informații despre viața literară, artistică, științifică și culturală care se desfășurase în umbră dar cu atîta intensitate, Michel Dard, în cursul anilor cînd a funcționat la UNESCO, avea să inițieze o serie de acțiuni menite să demonstreze lumii întregi că civilizația și cultura românească, departe de a se afla la periferia lumii romane, pot și trebuie să-și aducă aportul la conturarea și adîncirea profilului acestei civilizații și acestei culturi.

« Îndelungata noastră privire asupra culturilor romane ne-a unit și ne-a îmbogățit », declara Michel Dard la încheierea colocviului mai sus menționat. « Ne-a unit pentru că metoda noastră a fost cea a înțelegerii și a respectului reciproc și pentru că, în ciuda diferențelor, ne-am simțit membrii aceleiași comunități, cea exprimată de proximus, cel mai aproape; ne-a îmbogățit pentru că în interiorul acestui concept am perceput fecunda diversitate a culturilor, implicată de noțiunea specific romană de *persona*, *personalitas*. »

Dialogul inițial, cel dintre un tînăr profesor francez și un grup de studenți români, se amplifică și se aprofundează cu trecerea anilor, deoarece prozatorii și poeții despre care Michel Dard vorbise vibrant în timpul orelor de curs — Paul Valéry, André Gide, Marcel Proust, Saint Exupéry, Malraux — precum și cei ale căror nume erau puțin cunoscute sau apăreau pentru prima oară în 1946, în selecția efectuată în « *Ecrits de France* » — Aragon, Eluard, Gabriel Péri, Albert Camus, Sartre și atîția alții — începeau să fie traduși și comentați de foștii studenți ai lui Michel Dard, după cum și profesorul care-i învățase să înțeleagă și să prețuiască valorile franceze se străduia să editeze operele scriitorilor români, supervizînd uneori el însuși versiunea în limba franceză.

Începînd din 1966, dialogul dintre Michel Dard și prietenii săi din România este proiectat pe alt plan care, la prima vedere, pare mai puțin direct, căci volumele scrise se adresează cititorilor francofoni din lumea întreagă.

Mélusine, primul său roman, distins în 1967 cu premiul Valery Larbaud, urmat de *Les années profondes* (1967) și apoi de *Juan Maldonne* (1973), care primește premiul *Femina*, ne înfățișează nouă, celor care l-am auzit descifrind în mesajele altor scriitori atât nota unică și de neînlocuit cât și amprenta lăsată de cultura și civilizația respectivă, aspecte știute sau numai bănuite din trăirile acestui om străbătut de mari neliniști, de justificate îndoieli, dar și luminat de ideea ce revine cu insistență în romanele, amintile și versurile sale, și anume că orice pas înainte făcut de un om determină un pas înainte în evoluția întregii omeniri.

Opera scriitorului a avut un larg răsunet atât în cercurile oficiale cât și în rândul marelui public, nu numai fiindcă Michel Dard știe să evoce oameni, evenimente și peisaje, în fraze mlădiate exact pe fluxul gândirii și al emoției, ci și pentru că acest poet pe care îl vedem urcând cu evlavie treptele templelor sacre, avînd în minte și albastrul vitraliilor catedralei din Chartres și albastrul frescelor de la Voroneț, sau coborînd în străzile unde se perindă o mulțime pestriță care se tîrguiește cu soarta, invectivînd-o sau dîndu-i tîrcoale, știe să se îndepărteze pentru a ajunge în acel loc tainic de unde viața omenească — această viață ce implică și sușuri și coborîșuri, și prăbușiri și înălțări — apare un bun al cărui preț crește în clipa cînd în ochii aceluia proximo, aceluia aproape al tău, citești înțelegerea ivită din ceea ce Malraux avea să numească « instinct al fraternității » — sentiment prezent în întreaga operă a lui Dard.

Poate că nu întîmplător, romancierul ale cărui personaje evoluează în realitatea de toate zilele, dar ale căror umbre se profilează pe planul unor simboluri și mituri străvechi, îl investește pe Juan Maldonne — adeseori purtătorul său de cuvînt — cu puterea de a dialoga real cu semenii săi, determinîndu-i să se depășească fie prin acțiune, fie prin dragoste; poate că nu întîmplător această investiție este primită de erou într-un tren ce străbate România în ajunul celui de al doilea război mondial; poate că nu întîmplător, Michel Dard, ajuns la deplină maturitate spirituală și la perfectă stăpînire a artei sale scriitoricești, socotește că Vivien Tanguy, eroul noului său roman, *Le Rayon vert*, trebuie să-și ducă pînă la capăt destinul. Un destin întrevăzut, în timp ce prin fața lui defilează crestele Carpaților, destinul scriitorului capabil să extragă din clipele intens trăite « viitorul unui trecut ».

P.S. Cuvîntul « intensitate », ivit firesc în minte în aceste pagini despre Michel Dard, revine în scrisoarea, primită de curînd, ce ne vestește încetarea sa din viață; sînt înduri așternute de un prieten devotat, Jean Chevalier — autorul exemplarei sinteze *Dictionnaire des Symboles* —, care meditează cu emoție la sensul unei existențe de excepție:

« Îți vine greu să înțelegi că o asemenea personalitate, sensibilă și inteligentă, avidă de frumusețe, atât de pudică și rezervată în exprimarea eului său cel mai profund, tot atât de tulburată de absolut pe cît de deschisă bucuriilor trecătoare ale vieții, poate să dispară total și pentru totdeauna. Degeaba îți spui că supraviețuiește în amintire; dorești ca acea viață, așa cum era și care a fost a lui, să existe încă. Ai vrea abolite diviziunile timpului—trecut, prezent, viitor—pentru a ajunge la o existență de o asemenea intensitate încît să sfarme spațiul-timp ».

Je suis inquiet de n'avoir aucune nouvelle
de Roumanie, ni de vous, ni des autres avec
quels j'ai eu l'org. Le Rayon vert au début de
février (Doineag, V. Lipatti, Suchianu,
Institut français, etc.) Roumex n'a
pas retenu du courrier. Le livre a reçu
ici bon accueil : plusieurs érudits de radi-
o et déjà quelques articles. Particulièrement, il a
été salué comme un hommage attachant
à la Roumanie, et d'abord pour ceux, officiels
ou non, qui connaissent le pays. Ce qui a
mis en valeur surtout, c'est la réflexion de
Vivien Tanguy sur l'action.

Ce serait pour moi une vraie tristesse
que le livre reste muet dans votre pays.

După cum o seamă de români și-au înscris numele în perimetrul culturilor occidentale, îmbogățindu-le, ca Panait Istrati sau Peter Neagoe, B. Fundoianu sau Paul Celan, s-a întâmplat și invers cu numeroși intelectuali străini ajunși pe meleagurile noastre. Orice istorie a mișcării de idei în cultura noastră modernă nu poate face abstracție de contribuțiile unor Fr. Damé, Charles Drouhet, Ramiro Ortiz. Universitari veniți temporar să familiarizeze tineretul studios dela noi cu particularitățile altor limbi și literaturi s-au simțit ispitiți să depășească granițele catedrei și să participe într-un fel la desfășurarea vieții intelectuale autohtone în genere. Profesorul de franceză Michel Dard putea fi văzut pe stradă în compania lui Camil Petrescu iar numele său figurează în prestigioase publicații ale aceluși timp, alături de Al. Rosetti, G. Călinescu, Tudor Vianu, G.M. Cantacuzino, Perpesicius ș.a. Preocupările sale mergeau mai ales în direcția definirii fenomenului poetic contemporan și eseurile scrise de el pe această temă își păstrează nealterat interesul și actuitatea. Reluăm aici, fragmentar, studiul din *Revista Fundațiilor regale* (febr. 1946), deși tot atât de folositoare ar fi fost și reactualizarea paginilor dedicate lui Valéry în *Simetria*, în același moment.

Mitul modern al poeziei

Am asistat de un secol încoace la un fenomen ciudat. O gravă neînțelegere s-a ivit în raporturile dintre poet și public. Un șanț mereu mai adânc a despărțit pe unul de celălalt ; sau, mai exact, o diferență de plan, între universul poetului și cel al lectorului, care nu face decât să se accentueze dela Vigny la Baudelaire, dela Baudelaire la simbolism, și dela simbolism la suprarrealism, a îngreunat din ce în ce mai mult orice schimb între aceste două lumi. Totul se petrece ca și cum o răsturnare geologică ar fi ridicat masivul poeziei la înălțimi la care nu se poate respira, astfel încât locuitorul cîmpiilor nu se gîndește decît cu groază să-l exploreze, prevăzut cu un echipament special, precedat de butelii de oxigen, cu buzunarele încărcate cu planuri directoare și cu instrumente antimagnetice. Cei mai mulți jură cu tărie că nu se vor mai duce încă odată acolo. Acești munți îngrozitori, povestesc călătorii, nu prezintă nicio urmă de viață.

Exagerez eu oare? Nu a creat, altă dată, un mare hebdomadur parizian, o cronică intitulată « Dans le tunnel », în care figurează rînd pe rînd, ca exemple ale obscurității celei mai de nepătruns, fragmente ale aproape tuturor poezilor contemporani? Și fiecare dintre noi, oricît de prevenit sau oricît de bine dispus să fi fost, nu a svîrlit într-o parte, cîndva, vreo culegere nouă oarecare, întrebîndu-se dacă autorul era pornit pe zeflema sau vorbea serios? A trecut, de altfel, mult timp, de cînd profesorii noștri refuză să ne servească drept călăuză. Manualele lor nu pomenesc o iotă despre succesorii lui Mallarmé și ai lui Rimbaud.

Odinioară, poezia nu avea nevoie de nicio pregătire. Ea era, toată, străbătută de aceste căi cu ajutorul cărora spiritele își asigură comunicațiile lor permanente, de aceste drumuri de creastă pe care sufletul se înalță pentru a citi într-o pămînt și cer secrete destul de descifrabile. Erosiunea îi tocise, chiar, simțitor, vîrfurile. E mult dela înălțimile unui Maurice Scève sau ale unui Sponde la poezia post-malherbiană. Colnicele potolite ale lui La Fontaine sau platoul neted al lui Boileau încep să lase să se ghicească cîmpiile secolului al XVIII-lea. Astfel încît domeniul poeziei era străbătut de un public același cu al prozei. Cel ce citea *Fables* era și cel ce citea *Discours de la méthode*. Nu exista un cititor al lui Bossuet și un auditor al lui Racine. Izbînzile cele mai tainice ale *Athaliei* sau ale *Phèdre*i rămîneau frumuseți deschise ; ele erau exact de același ordin cu cele din *Sermon sur la Mort*, fiind expresiile naturale ale unei civilizații și ale unei conștiințe identice. Și mai tîrziu va avea încă și mai puțină importanță faptul că Voltaire se exprima în proză sau în versuri ; cutare, care va fi turburat citindu-l pe Jean-Jacques, îl va găsi mai accesibil pe homonimul său Jean-Baptiste.

Pentru că, atunci, poezia nu urmărește alte țeluri decît proza. Tărîmul ei este același. Poezia nu este decît un instrument de investigație, mai delicat, mai mor-

* Fragmente din textul publicat în Revista fundațiilor regale, februarie 1946.

dant. Este o mai bună proză, cea mai densă, cea mai bine ritmată, cea mai decisivă dintre proze. Și dacă acest lucru este adevărat în mod absolut în ceea ce privește versul lui Boileau, nu este mai puțin la fel, orice s-ar crede, în ceea ce privește versul lui Racine. Când d. Thierry Maulnier face din Racine un poet modern și pare a crede că toate căutările simbolismului sau ale suprarealismului se găsesc încă de-atunci incluse și rezolvate în miracolele cele mai pure ale poeziei raciniene, o face pentru că se înșală asupra esenței poeziei contemporane. Definițiile atât de subtile, atât de inteligente, pe care le dă despre actul poetic se reduc mereu la definițiile unui anumit limbaj, încărcat cu un anumit fluid, « une certaine façon de désigner qui suscite la présence de ce qu'elle désigne »¹. Se oprește, pe scurt, la această idee, în întregime formală, despre actul poetic ce era subînțeleasă în discuțiile pe care le suscita altădată mistica brémondiană. El și-ar apropia cu plăcere, cred, această definiție a versului, dată de Valéry, potrivit căreia ceea ce caracterizează versul și îl diferențiază de proză, este faptul că nu se poate mișca sau schimba un cuvânt din el. La care Gide răspundea cu drept cuvânt² că acest lucru era la fel de adevărat despre proza frumoasă, care răspundea « à une exigence aussi stricte.. aussi impérieuse que celle de la plus rigoureuse prosodie ». Insuficientă în ceea ce privește orice poezie, această definiție este insuficientă în mod special când este vorba de poezia modernă. O vom vedea îndată, cu totul altceva este în cauză în epoca noastră. Este vorba mult mai puțin de o *materie verbală*, ale cărei elemente poeziei cei mai noi de astăzi le pot într-adevăr găsi la Racine, decât de o *materie spirituală* care, ea, este cu totul deosebită³.

Care era deci acea materie spirituală asupra căreia se exercita poezia clasică? Nu altceva decât aceea a poeziei: sufletul omnesc, luptele sale, patimile sale. Poezia era un mijloc de cunoaștere psihologică, un instrument de analiză și de rațiune. Finalitatea sa se confunda cu cea a civilizației: a proiecta în ființa omenească razele luminii carteziene, a exorciza demonii săi, a purifica sufletul de orice inconștient și a-l înălța, la o distanță socotită de abisurile sale, drept statuă a unei victorii a conștiinței și a voinței. Operă cât de nobilă, aceea: A face pe om stăpîn absolut al universului său propriu... operă admirabilă, dar mereu amenințată. Astfel că regenții responsabili ai destinului său fură văzuți din ce în ce mai exclusivi, din ce în ce mai bănuitori. Fură proscribe rînd pe rînd înaltele și obscurele speculații ale școlii lyoneze, cufundările aventuroase ale unui Ronsard în vis și în mit, subtilitățile unui petrarchism pretios, îndrăznelile unor naturiști ca Théophile sau Régner. Totul fu suspect care putea să turbure reflexul limpede al feței noastre în oglinda apoliniană: inspirația populară ca și inspirația cavalerescă, izvoarele ezoterice ca și izvoarele creștine, lirismul dionisiac ca și asceza gotică. În sfîrșit Malherbe apărură și poezia conduse firul admirabil al cîntecului ei la distanță egală « des soupirs de la sainte et des cris de la fée ». Când fu explorat domeniul astfel limitat al sufletului omnesc, nu mai rămase secolului al XVIII-lea decât variațiile prelungite indefinite ale unui discurs asupra locurilor comune. [...]

¹ *Introduction à la Poésie Française* (Gallimard), p. 21.

² *Journal* 16 janvier 1933.

³ Anumite judecăți destul de surprinzătoare ale d-lui Thierry Maulnier asupra lui Baudelaire (« défauts parfois insupportables », « satanisme à bon marché », « médiocrité de certains de ses œuvres trop admirées », « concessions... à un immoralisme et à un moralisme également fades et laborieusement didactiques ») sau asupra lui Rimbaud (« qui n'est assuré de durer, lui aussi, que pour une part de son œuvre relativement mince »; « problèmes poétiques... qui semblent avoir été compliqués à plaisir ») (ibid., p.99) ne dau măsura unei neînțelegeri ce se referă la însăși esența poeziei moderne. Acest critic, admirabil dotat în ceea ce privește analiza abstractă, este aproape insensibil la experiența concretă, la exercițiul vital pe care poezia îl constituie pentru mai mulți dintre contemporanii săi. Dar într-o epocă în care se nesocotește în mod absolut virtutea creatoare a formelor, i se va mulțumi de a fi reamintit că poezia este mai înălțătoare de toate un limbaj.

Încă dela sfîrșitul secolului al XVIII-lea, neliniștea cosmică a unui Pascal se potolise, topită în *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*. Aceste panglici, acești fiongi impunși cu grație în univers, puteau constitui o desfătare pentru cititoarele lui Fontenelle, ei nu mulțumeau sufletele exigente. Omul nu avea să întîrzie a-și pune o dublă problemă. Mai întîi aceea a propriilor sale limite: nu mai erau în el și alte puteri, decît această rațiune, în același timp atît de admirată și de luată în ris și care nu era înălțată în nori, în *Contes* ale lui Voltaire de pildă, decît pentru a primi, în încercarea fiecărui eveniment, la fiecare popor de pe pămînt, Babilonieni în *Zadig*, Portughezi în *Candide*, Persani sau Francezi la Montesquieu, niște umiliri din cele mai răsunătoare? Apoi, problema raporturilor omului cu universul: cosmosul nu era decît acest briu rece al constelațiilor, decorate mitologic ca niște animale de comitii agricole, sau acest monstru de necuprins cu gîndirea și aspru, care nu-și scutura lîncezeala decît pentru a îngropa pe locuitorii din Pompei sau pe cei din Lisabona?

Rousseau, se știe, este cel care, primul, va da un răspuns acestei îndoite probleme. În a cincea *Réverie*¹, de exemplu, el va descrie fuziunea progresivă a spiritului său cu lumea, abandonarea rațiunii sale universului, datorită unei noi cunoașteri, unde « c'est moins le sujet qui perçoit les objets, qu'inversement les objets qui viennent se percevoir dans le sujet » (Novălis).

Romantismul nostru, din nefericire, n-a dezvoltat tot ceea ce era în germen în experiența lui Rousseau. Pentru că nicio țară nu fusese marcată ca a noastră de amprenta clasică, reacția sa avu mai mult caracterul unui protest exterior și gălăgios decît al unei înnoiri lăuntrice. Fu o răscoală, nu o revoluție. În Germania, dimpotrivă, romantismul avu norocul de a da peste un teren aproape virgin, și mai ales de a se sprijini pe corpul de doctrine filosofice cel mai bogat în virtualități poetice care s-a întîlnit vreodată dela Platon la Plotin încoace. Prietenia din tinerețe a lui Hölderlin cu Schelling și Hegel la Tübingen, conjuncția în cercul dela Iena a lui Schelling, a lui Novalis, a lui Fr. Schlegel și a lui Tieck, influența pe care cercul o exercită asupra altor scriitori precum Kleist, Jean-Paul, Arnim și Brentano iată unul din faptele cruciale ale istoriei literare germane. El a avut consecințele sale fericite pînă în istoria poeziei franceze. Și tocmai poezia franceză este cea care va trage din acest sprijin filosofic toate desfășurările pe care le cuprindea. Prin ambițiile pe care i le va inspira experiența lui Baudelaire, a lui Mallarmé și a lui Rimbaud, ea este cea care a creat ceea ce s-a numit mitul modern al poeziei. [...]

« Tot vizibilul, mai spune încă Novalis, aderă la invizibil, tot audibilul la inaudibil, tot sensibilul la ceea ce nu poate fi deslușit prin simțuri. Fără îndoială, tot ceea ce poate fi gîndit aderă de asemenea la ceea ce nu poate fi gîndit ». Poetul va avea deci să înfrîngă rezistențele pe care i le pun înainte obișnuințele noastre, limba noastră, felul nostru de a gîndi chiar, dacă vrea să ajungă, de-a lungul acestor infabile prelungiri, tocmai la ceea ce abia poate fi gîndit, izvor viu a ceea ce este creat. Sîntem departe, se vede, de preceptul lui Boileau, după care materialul poemului n-ar fi decît « ce qui se conçoit bien ». Și chiar de-aici se recunoaște răsucirea violentă pe care un Mallarmé o va impune acelei « parole immédiate », cuvîntului-convorbire, schimb de ușoare și false limpeziri², în numele

¹ Însemnătatea acestei *Réverie* în măsura în care constituie o experiență mistică și nu numai ca expresie a sentimentului naturii, a fost bine văzută de d. Marcel Raymond. Cf. *De Baudelaire au Sur-réalisme*, ed. Corrêa, 1933, p. 12 și 13, și *Génies de France: Baudelaire*, p. 202.

² « Autant prendre une pièce de monnaie et la mettre dans la main d'autrui en silence » (*Divagations*, Charpentier, p. 250).

a ceea ce el numește a noastră « parole essentielles »; acea ferocitate cu care un Rimbaud va pedepsi spiritul nostru, rutinele sale, prejudecățile, utilitarismul său ipocrit și strimt; se recunosc mistificările la care un Lautréamont, un Apollinaire, un Jarry vor supune o personalitate stigmatizată drept « une erreur persistante »¹; în sfârșit, acea vastă întreprindere încercată de toți poeții de aci « d'expérimenter jusqu'à la limite les possibilités de métamorphose du moi, sa plasticité »².

În fața naturii, care nu este mai puțin decât noi marcată de consecințele decăderii, sarcina noastră este aceeași. Ceea ce vedem din cuprinsul ei, ceea ce pipăim nu este sufletul ei adevărat. « La nature, spune poetul din *Hymnes à la Nuit*, est une baguette magique pétrifiée ». Avem datoria de a elibera această forță înlănuțită, această gândire îngropată în crustă, după cum fizicianul a eliberat electricitatea închisă în corpuri. Iată, descoperirile fizicei moderne nu ne-au desvăluit oare, înapoia aparențelor compacte, înapoia imobilității lor atât de liniștitoare, o forță neconținut fierbîndă, mereu efervescentă, mic suflet atomic, plin de atracții și de respingeri, înțesat de crepitații, de hazarduri și de joc, în care savantul recunoaște, chiar înăuntrul legilor, o libertate de nedefinit? Cutare experiență, ca cea a dezagregării materiei prin bombardamentul atomic, nu vine oare să îndreptățească dintr-odată opera de transmutație a aparențelor încercată de poet? ³. Astfel natura n-ar fi atât de împietrită în obișnuință încît să nu poată îmbrăca, cum gîndeau alchimistii, forme noi !

[...] Dar — după cum am însemnat la începutul acestui studiu — tocmai în clipa în care actul poetic devine, sau devine iarăși, activitatea supremă a omului, în momentul în care acest act cere dela el exercițiul facultăților sale spirituale cele mai înalte, în care el ia asupra-și nu numai viața sa psihologică, ci și relațiile sale cu spiritul suveran, tocmai în acest moment el încetează de a mai întruni azeziunile, participă publicului. Cîți nu vor fi amintit (poate cu o tainică ușurare) de faimoasele spuse ale lui Malherbe: « le poète pas plus utile à l'État qu'un joueur de quilles ! » Cît de liniștitor este într-adevăr, acest popicar, care, la fiecare doisprezece pași, răstoarnă cîte o rimă infailibilă ! Cît de inofensiv poetul cu plete, teroare a familiilor, care, în mantia-i cenușie ca zidurile, închipuindu-și că lira lui Orfeu este o mandolină, pornește a cînta sub balconul Musettei ! Dar Mallarmé, un profesoraș fără cusur, dar om de saloane, Valéry, academician decorat, dar Paul Claudel, ambasador al Franței, dar Léger, alias Saint-John-Perse, șef al Quai d'Orsay-ului și al politicei noastre externe, acești excelenți funcționari sînt mult mai înfricoșători. Și încă, acești poeți au, față de marele public, o reputație statornică, controlată. Dar ce să mai spunem despre ceilalți, care își continuă experiența într-o singură-tate absolută ?

Și cu toate acestea . . . cu toate acestea, destule semne ne arată că marele public simte în sfârșit nevoia de a se interesa de fenomenul poetic. Lumea martirizată, înnebunită de rezultatele civilizației materiale, desgustată de minciuna revendicărilor terestre, își strigă însetarea de valori într-adevăr mistice. N-avem decît să aruncăm o privire asupra celor ce s-au petrecut în Franța în timpul războiului: această renaștere poetică, această împrosfătare a publicului iubitor de poezie, revistele ce mișunau, numele ce treceau din gură în gură, această roire în jurul unor poeți altădată ignorați . . . Nu se află oare aici semnele unor zori ce vor înflori poate deîndată după război ?

¹ Max Jacob : *Art poétique*.

² Marcel Raymond : *op. cit.*, p. 253.

³ Cf. studiul nostru asupra Imaginilor.

Dar mai sînt și alte semne. Acest public care s-a limitat adesea la academiile reci ale Parnasului, la acele « *sonnets qui partent tout seuls comme des tabatières à musique* » (Claudel) își dă seama că o enormă revoluție s-a petrecut de trei sferturi de secol încoace. Bună voința nu îi lipsește. Nu s-ar da înapoi nici chiar în fața cerințelor neobicinuite care definesc mitul modern al poeziei: căci amploarea acestui mit se potrivește cu măsura nevoii pe care o simte inima sa. Ceea ce îl buimăcește sînt consecințele unei asemenea concepții. Consecințe, aproape cu toatele doar formale și totuși dictate de o necesitate profundă. Să ne fie îngăduit, ca în cuprinsul acestei expuneri care nu este decît o introducere în poezia modernă, să examinăm în grabă cîteva din aceste consecințe, rezervîndu-ne de a ne întoarce mai tîrziu asupra altor puncte.

Mai întîi ar trebui să însemnăm următorul lucru. Orice poezie este prin esență ceva neașteptat; pentru a ne face accesibili față de mesajul ei inefabil, ea este datoră să ne descumpănească, să ne zăpăcească obișnuințele, încrederea noastră în tăria aparențelor. Înainte de a ne lua cu sine în universul ei, trebuie ca ea să ne desprindă de cel înlăuntrul căruia trăim confortabil, cu picioarele în papuci, adăposiți de zidurile noastre, de morala noastră, de ideile noastre de-a gata, de bunul simț. Pînă și legile limbii vor trebui să fie destrămate. A substitui o lege nefolosită unei alte legi, înseamnă, îndeajuns un fapt înnoitor. Acesta este sensul regulilor prozodice. Socoteala monotonă a silabelor, revenirea rimelor nu sînt dintru început nimic altceva decît o desprindere a vorbirii de tărîmurile cunoscute, clătinatul bărcii care ne încredințează că am ridicat ancora. Dar acest artificiu este el oare îndestulător? Cu cît este mai stranie lumea spre care ne îmbarcăm, cu atît mai mult cea de care ne despărțim trebuie să ne pară străină. Poetul modern va face apel la lucrurile arbitrare, la irațional, la absurd, și aceasta, pentru a ne face să simțim, nu că mirosul este extravagant, ci tocmai că universul nostru nu poate avea nicio îndreptățire. De aci caracterul de provocare pe care îl îmbracă poezia modernă, și care nu-i cu puțință să nu-l turbure pe cititor.

Ce este de pildă mistificarea, la care Baudelaire nu s-a sfiit să recurgă? Un mijloc de a ne face să pierdem firul, de a provoca viața printr-un act bizar, de a o sili să răspundă, scoasă din minți, printr-o inconsecvență, printr-un accident neprevăzut. Într-un cuvînt, poetul introduce un fir de praf în stridia ale cărei capace s-au deschis: el o silește să creeze ceva străin de natura sa; *perla este rezultatul optimum al mistificării*. Să spunem în treacăt că anumiți autori s-au dat puțin cam mult la acest joc ușor sortit a ne buimăci, a ne scutura de amorțeală, care nu este la urma urmei decît strădania preliminară a poeziei. Cu alte cuvinte, prea cu ușurință l-au socotit pe cititor drept o stridie, fără a-i pune înaintea și perla miraculoasă care ar îndreptăți experiența...

Mai mult încă. O anumită poezie se ferește în mod deliberat să zămislească o asemenea perlă; dacă i se întîmplă să o capete, parcă ar vrea cu tot dinadinsul să o și topească fără niciun preget. De ce asemenea ciudățenie? Tocmai pentru că această sedimentare îmbrăcată în culorile curcubeului, această cristalizare adorabilă i se pare a fi și ea o solidificare a misterului. O asemenea poezie nu vrea să accepte în ea însăși nimic care să o învîrtozeze și să o fixeze. Ea dorește să păstreze realităților invizibile fluiditatea lor, sufletului nostru o puritate pe care să nu o întineze nicio obișnuință, nici măcar aceea a viselor. Așa încît ea fuge cu hotărîre de orice subiect; nicio temă, nicio descriere, nicio idee; ea vrea să-și fie sieși propriul ei spectacol; desfășurarea talazurilor sale, iluminările sale, furtunile sale, ea nu se învoiește să le zămislească decît din ea însăși; ea ni se înfățișează drept un univers al muzicii, mișcare pură care își este suficientă sieși și nu ne aduce aminte de nicio alta. Într-un cuvînt, este o poezie care înțelege să rămînă o simplă stare poetică

indefinit deschisă. Ca Evreul rătăcitor, ea se condamnă a nu da un alt sens vieții sale decît rătăcirea sa neistovită. Acest lucru este atît de adevărat încît poezia respinge semnificațiile pe care inteligența, împinsă de mania sa dîră de a înțelege, încearcă să i le impună. O semnificație este un repaos, un nod care se alcătuieste în miezul curgător al sevei, o obișnuință care se depune în cuprinsul spiritului. Dacă s-ar naște vreo asociație de idei, autorul și-ar da silința să o gonească, pentru a ne menține în această stare de nedumerire, în care sîntem lăsați fără de apărare, pradă misterului.

Nu este nevoie să mai spun în ce măsură o concepție atît de extremă a poeziei este contrară artei. Orice artă presupune în același timp o rezistență învinsă și o fixație a insesizabilului în lăuntrul unei anume durate, două lucruri pe care această concepție le exclude în întregime. Adevăraților revoluționari, adică acelor care instaurează, împotriva oricărei ordine noi, o revoltă *permanentă*, frumusețea, creatoare a unei ordine superioare, li s-a părut totdeauna reacționară. Astfel, nu trebuie să ne mirăm că un Rimbaud proclamă: « *L'idée de beauté s'est rassise* ». Prin definiție, frumusețea este totdeauna *assise*. De asemenea nu trebuie să căutăm o operă adevărată la discipolii lui Rimbaud. Nu se putea, nu trebuia să nască o capo-d'operă suprarrealistă. Preț de răscurpărare, care trebuie să mărturisim că pune pe picior de egalitate talentul și mediocritatea.

Acest preț, un Mallarmé, un Valéry n-au vrut să-l plătească. Tot efortul lor a fost alcătuit din concentrarea în folosul visării celei mai cuprinzătoare, a celei mai înalte vigilențe a spiritului. Artă lor se definește prin contradicția pe care o rezolvă, între această atenție migăloasă și o disponibilitate nesfîrșită, grija de a descoperi perspectivele cele mai largi fiind încredințată preciziei celei mai extreme.

Cum este cu puțință așa ceva? Datorită sugestiei, faimoasa rețetă a simbolismului, comună tuturor poezilor timpului nostru, artiștilor ca și vizionarilor, unui Valéry ca și unui suprarrealist, dar de care numai artistul va ști să se servească în mod bine cumpănit, ca de o algebră poetică. Sugestia înseamnă tocmai artă de a trezi în lăuntrul spiritului vaste rezonanțe, plecînd de la semne sau sunete determinate în mod limpede, dar alese numai pentru puterea lor de generalitate cea mai pătrunzătoare. Ea se întemeiază pe credința că lucrurile întrețin tainice legături, se cheamă unele pe celelalte într-o nesfîrșită înrudire. Iată ceea ce caută a lămuri faimosul sonet numit *Correspondances* al lui Baudelaire, adevărată chartă a poeziei moderne. Obiectele care pot fi cercetate de simțurile noastre, parfumul pe care i-l mirosim, livada pe care o vedem, oboiul pe care îl auzim nu sînt obiecte deosebite.

Comme de longs échos qui de loin se confondent . . .

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Și de ce își răspund? Tocmai pentru că, prin rădăcina lor, ele se cufundă « dans une ténébreuse et profonde unité » care este aceea a spiritului. Ele nu ne arată decît o parte din semnificație. Sugestia ne va descoperi ceea ce mai rămîne; în loc de a spune lucrurilor pe nume, adică de a consfinți odată mai mult existența lor deosebită, ea va face să se presimtă prelungirile și legăturile lor; ea le va da « *l'expansion des choses infinies* ». Și simbolul, cu ajutorul căruia fiecare din aceste lucruri însumează și semnificația celuilalt, va tălmăci credința noastră că totul, după vorba lui Baudelaire « *dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant* »¹.

¹ *L'Art romantique*: Articol asupra lui Victor Hugo.

Este de la sine înțeles că sugestie și simbol nu vor avea vreo valoare decît în măsura în care vor trezi un ecou în sufletul cititorului. Cele mai rare descoperiri ale poeziei nu sînt decît chemări adresate corespondențelor ce zac, fremătătoare dar sigilate, la fundul experienței noastre poetice. Emoția noastră nu depinde decît de întinderea registrului nostru personal. Nicio sugestie nu poate scoate afară din inima noastră ceea ce nu se găsește mai dinainte acolo. Și iată pe de-a-întregul deslușită problema, atît de actuală, a raporturilor dintre poet și public. Odinioară era de-ajuns să fi un om de treabă pentru a-l înțelege pe poetul acelor timpuri. Trebuie să fii poet pentru a-l ghici pe poetul modern.

Învinuirea de obscuritate, adusă poeziei contemporane, nu se întemeiază decît pe această diferență. Cel puțin ar trebui să se facă o deosebire între cele trei feluri de obscuritate: cea care nu există decît în spiritul cititorului; cea care se află în spiritul sau voința autorului; în sfîrșit aceea care rezidă în natura însăși a subiectului, pentru că acesta se cufundă în mister și nu poate fi pe de-a-întregul cunoscut prin mijlocirea rațiunii, singură, această obscuritate are o valoare pozitivă, ca penumbra în tablourile lui Rembrandt...

Aceste lămuriri preliminare n-au drept scop de a pricinui descurajare, ci dimpotrivă. Poezia modernă, fără îndoială, este dificilă. Dar ea este atare în măsura în care încetînd de a mai fi un joc, a devenit un exercițiu spiritual, o cale de mîntuire individuală. Și-a făgăduit sieși a ne dezbăra de orice facilități: facilitatea modurilor noastre de gîndire, a limbii noastre fără relief, a senzațiilor noastre fără adîncime, a automatismului social. Ea este o încercare de înnoire a omului. Ea vrea să ne ajute, printr-o magie care nu-i aparține decît ei, să spargem porțile tainei să ne dezvoltăm cîntînd a ne depăși ființa, să ne împăcăm cu principiul universului. Ambiția ei este atît de vastă încît întrebarea: Ce poate poezia? a fost pe nesimțite înlocuită cu cea mai generală și mai amețitoare întrebare: Ce poate omul?

[...] Să urmărim așadar cu simpatie poezia modernă în aventura în care s-a avîntat. Cu cît sînt mai mari pericolele pe care ea le întîmpină, cu atît trebuie să fie mai plină de dragoste veghea noastră. Să ne amintim de aceste cuvinte pline de gravitate pe care poetul Apollinaire le adresa publicului. Ele poartă pecetea unei adevărate umilințe. Nouă ni se adresează, pe noi ne iau ele drept judecător în acea « *longue querelle de la tradition et de l'invention* ».

*Vous dont la bouche est faite à l'image de Dieu.
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir...
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs, pitié pour nos péchés¹.*

¹ *Calligrammes: La Jolie Rousse.*

Mon nouveau roman, La Présence et la Mort, dont je vous ai envoyé des extraits, avance bien. C'est la Roumanie de 1940 qui y est faite autour de Juan Maldon, Les Sentiers de l'enfance qui n'étaient pour moi qu'un divertissement ont beaucoup de succès.

Je vous serre la main avec une vive
amitié

Michel Dard

Dintr-o scrisoare trimisă de Michel Dard lui St. Aug. Doinaş, pe cînd lucra la romanul *Le Rayon vert*—intitulat atunci, provizoriu, *La Présence et la Mort*.

UN POET AL NAUFRAGIULUI ÎN TIMP

Distins cu Premiul pentru poezie al Academiei Franceze, volumul de versuri *Irréversibles* (Seuil, 1976) de Michel Dard este expresia lirică a unei veritabile *anamnesis*. De fapt, chiar proza lui Michel Dard — *Mélusine*, Premiul Valery Larbaud 1967, *Juan Maldonne*, Prix Fémina 1973, și mai ales *Les Sentiers de l'Enfance*, 1977) pare alimentată substanțial din tezaurul unei memorii inepuizabile. În poezie, acest limb al amintirilor ne apare ca o adevărată « viață anterioară », ipostaziată divers : de la pragul elanurilor marilor idealuri prezidate de un « prinț al promisiunilor și începuturilor », la țărnul aburos al unei copilării naturiste pe o insulă plutitoare deloc scutită de naufragii, în care autorul se vede pe sine ca « un ramier dont le retour est lisible dans l'âme » ; de la viața trăită ca « jumătate-somn », pînă la « corabia timpului » încărcată de amintiri ; de la conștiința unui solstițiu inechitabil care nu poate echilibra « timpul care vine și lungul timp ce s-a dus », la protestul energic împotriva războiului, proclamat într-o Europă în ruină, în numele « lucrurilor care refuză să fie servile » și pînă, în fine, la un prezent care nu se poate percepe pe sine decît ca flux al memoriei. Nu lipsesc, desigur, aspectele lirice ale *reminiscentelor* propriu zise, fie că e vorba de momente ale trecutului personal, de evocarea unor celebre ruine, ca simbol al întregii civilizații umane, sau de o nouă lectură a unor pagini de neuitat din marii poeți. Sentimentul principal este acela al ireversibilității lucrurilor, al naufragiului în timp ; dar și acela, mai tonic, al conservării undeva în adînc, a unei Atlantide sufletești, tărîm luxuriant de « lux, calm și voluptate » (distanța exotică baudelaireiană devine, aici, distanță temporală, prag al devenirii), spre care prezentul se întoarce, obsedat și obsedant, tocmai pentru a-și revirginiza experiența. Căci tezaurul memoriei îi apare poetului în chip felurit, în funcție de « anotimpurile vieții », fiecare din ele păstrîndu-și aroma aparte și figurile esențiale.

Alături de acest sondaj liric în straturile memoriei, o seamă de poeme conțin expresia meditației pe marginea actului de poematizare, ceva din experiența lucidă a ultimilor simbolști persistă în ideea acestor poezii, o trecere ușoară spre intelectualismul unui Valéry :

. . . *L'homme fait l'énigme et la réponse ;*

Son coeur est la caverne où tout écho s'énonce.

sau :

J'ai déchiré le voile. Eclair au temple . . . Rien !

Le NOOS en soi seul se pense et se convient.

(« Le poète »)

De altfel, întreaga lirică a lui Michel Dard se înrudește cu forma mitică a raționalismului celui ce, în *Fedru*, a formulat teoria reminiscenței ca vedere directă, imediată a Ideilor.

Ca scriitură, Michel Dard este — după cum însuși mărturisește — un artist care nu și-a refuzat, în experimentul poetic, « nici una din armonicile unui sunet fundamental », « nici o voce, fie ea tradițională sau nu, ingenuă sau tainic reflexivă ». Între iubire și îndoială, între promisiune și decepție, între singurătate și comuniune umanitară, eul liric se menține într-o pendulare dramatică, schimbându-și nu o singură dată instrumentele verbale: versul cadențat, amintind tăietura ultimelor romantici, stă alături de sugestiile muzicale difuze, lexicul variat și strălucitor, de inspirație rimbaldiană, alternează cu vocabulele abstracte post-mallarméene. elanurile lirice se succed încifrărilor uneori esoterice, pentru a se descătușa, în final, în poeme de o respirație generoasă, într-o prozodie liberă. Ultima imagine este aceea a unui « naufragiat al mării iubiri », sub « coroana de rîndunici care vinează », admirabil portret al Poetului însuși, cu toți zeii înlăuntrul său, pentru care supremul extaz, bucuria sufletului, se arată a fi « plus difficile que la guerre ».

Nu lipsesc din această plachetă de lirică densă momentele prilejuite de șederea, de ani de zile, a autorului în România, precum avîntatul poem « Libertate », datat « Carpați 1943 », în care — împrumutînd, pentru o clipă, tonul whitmanian — Michel Dard celebrează « les entraînants solennels de l'amitié » și sosirea, în noaptea Europei, a aceleia pe care o numește « o ! ma luciole, ma femme, Liberté ! ». Deși plecat de mult din țara noastră, Michel Dard a păstrat strînse legături cu prietenii săi români; dar și cu poezia românească: moartea l-a surprins lucrînd la traducerea în franțuzește a poeziilor lui Lucian Blaga.

PATRU PRINȚI

Sunt patru, sus, în noaptea mată,
Amici, amanți, surori, cupari,
Prinți patru de-amintire beată
Și la otrăvuri meșteri mari.

Nimic în jur doar roșu focul
Lucind pe-un tiv de cer egal
Și-un snop de flori mișcate-n jocul
De vînt înalt universal.

Nimic în jur, nici fețe pale
De îngeri lingă caii lor,
Lipind obraji ca portocale
De boturi fremătînd ușor.

Patru pierduți în noaptea mată,
Amici, amanți, surori, cupari,
Prinți patru de-amintire beată
Și la otrăvuri meșteri mari.

Întîiul zice: Căi stelare,
Gări de cristal, punți argintii,
Voi sunteți forma-n exaltare
A vechi, deșerte drumeții ?

Și-al doilea: Tinerele moarte,
Nouă, întorși din rătăcirii,
Cu ochi de stele, de departe,
Ne-aduc coroanele de miri.

Al treilea: O, Idei curate
Ce-n vis ardeți de-atîtea ori,
Suflați, voi hohote bogate
De nopți cu ochi clar-văzători !

Iar ultimul, cu chip de taină
Cum luna-n iezer azuriu,
Își zvîrle vîrsta ca o haină
Și spune dorul lor tîrziu:

«O, drum invers, poveste-a noastră,
Zodiac muștrîndu-se sublim,
Memoria cu floare-albastră
Ne fie leagăn cînd murim ! »

Nimic apoi, nici fețe pale,
Nici pene lângă caii lor.
Zori fumegă ca portocale,
Și ape fumegă ușor.

VITAM IMPENDERE MEMORIAE

Într-un odinioară adînc, evlavios,
Cum toți păstrăm pe prundul sălbaticiei memorii,
Aveam, pe țărmul mării, un loc melodios
Spre care multe veacuri suiau ca promontorii.

Grădini zuruitoare plecau peste cleștar
Palmate crengi ca niște festive, ample nimburi.
Îngeri, legînd creneluri de munți ca un hotar,
Ne aminteau extazul unor bogate schimburi.

Și insula aceasta plutea. Ca un omăt
Se limpezeau în mare străfulgerări agile
Sub socluri și sub vaste portaluri îndărăt,
Reflux de spumă dulce al celor dintii zile.

Splendoare mi-era corpul. Cu pasul gol și pur
Umbla prin vara arsă ca printr-o cușcă mare
Și, tolănit pe valuri, vibra la calmul ciur
Al plajelor cernindu-și semințele solare.

Era iubit de suflet, și pentru el dansa
Pe ziduri, pe tavane de grotă-n strălucire
Umbra mea, spusă-n strofe care pulsau abia,
Sub ochi prelungi, cu clară vecie în privire.

O, zile fericite ! cînd înotam adînc,
Somnu-mi dădea știința abisurilor vaste.
Evi își scriau curenții străvechi pe-al mării-oblînc.
Un ochi de peste zare plîngea pe piscuri caste.

Atunci, văzînd ce-anume se cade-a fi păstrat,
Cu stropi de naufragiu și flăcări în privire,
Hulub ce doar prin suflet se-ntoarce, am plecat
Spre-această viață, vie abia prin amintire.

CEALALTĂ PARTE-A VORBEI

Caleștile de opiu cu vorbe nepătrunse
Din care păsări moarte se scutură sub frunze
Și muți matrozi cu ochii ca de busolă-n goluri
Desculți, ce dirijează catarge de simboluri,

M-au dus înspre ostrovul în care arbori grei
 De ochi și de canale, coloane și vâpăi,
 Și-o despletire foarte savantă de lunare
 Întrezăriri, deschise precum perdele care
 Acopăr șușotirea iubitelor trecute,
 Îmi aminteau o țară în care văi, cuminte,
 Și munți imită forma aducerii aminte.
 Atunci, sucub ! Lamie, dintre făpturi pierdute,
 Tu care-un corn cu sunet defunct pe buze porți,
 În blana unor vise uimite tulburată
 De-o pașnică pruncie-n reflexul ei scăldată,
 Tu mi-ai vărsat otrava acestei stranii sorți:
 « În crudul Artaxerxe se-ncrede Herodot,
 « Hrănit de-a tale crime e sufletul meu tot;
 « Fii, infidel, alături și vei rămîne drept:
 « Cealaltă parte-a vorbei e fața unde-aștept. »

TOAMNA

Croitorese-n genunchi pentru bal
 umbrele înlănțuie o amiază
 Zmălțul pe frunzele văii se toarce egal
 zgomotu-n scoicile mării se-așează
 Vin porumbițe să bea un cuvînt nerostit
 și toamna să înfășure în celofan
 lucruri care în noi abia s-au ivit
 Prin cîte-un fir ce ridică spiritul morții viclean
 pîrguirea de fructele noastre brusc se desparte
 Dar pe-acest fir de plecare aflînd fericire
 oaspeți frivoli sunt înger prieten iubire
 Păsări ce forfotiți laș într-o parte
 faceți-le loc în șotronul vostru și lor

Tăcerea ține aerul ca pe-un șoim vinător

Trageți puști trageți prin zarea cea clară
 bucuria mea care crește încă și după vară

SOLSTIȚIU

Și eu o ! tineri strălucind
 în primăvara primăverilor întîia
 am fost un măr în floare cu- atomii zumzîind
 spre stele ascunsu fumegîndu-și tîmîia
 Ca minjii pe laptele unei coline
 umărul tău Andromeda mea era atît de frumos
 cînd sub cerul cald cu capul întors
 dansam în ochi cu gize sibiline

Apoi am intrat în orașe
În amurgul lucind de uleiuri pătimeșe
eram mirasul de iasomie pe care
îl au străzile cu oglinzi rotitoare
Am fost legătura mulțimilor în extaz
federația cîntecul ambasadele
Am făcut să-și reverse din cerul întins cascadele
absintu-n zdrențe verzi Théroigne de ghețari

Și m-am înfundat sub pămînt
Ce arcade ce violete strîmtori
Pe ciudate dale planetare călcînd
pe rampe cu spiriduși sculptori
Am văzut sub stîlpii hypogeei cum visează
ale Evoluției mari cifruri gînditoare
și-am ajuns o ! Koh-i-Noor neagra rază
în care toate căzînd mereu sunt schimbare

Am fost acestea Aieva pe rînd
am fost după vîrstă și cînt
Sfințenie o ! dulce privilegiu
al unui suflet ce se caută umblînd
Și nu mai sunt nimic decît puțință și fire
om gol sub mituri expus
între-acest timp care vine și lungul timp ce s-a dus
solstițiu în necumpănire !

BOMBARDAMENTE

Europa răătăcește pe-o stradă în ruine.
Vai cerului cu șapte lacăte-ncuiat.
Plîngînd și-a luat ligheanul, pisicile cu sine.
La oiște, un cal desperechiat.
Viața-și arată-ntreagă a spaimei cusătură.
Ce orgă, -aceste tuburi golite de teroare !
Tapetele denunță o lubrică gravură
Arhanghelii strîng masa, de sus, dintr-o suflare.

Voi, locuințe, nume furat de viziuni !
Le pedepsiți voi, diavoli de-argint, voi viespi febrile,
Ca numai trandafirul să strige pe ruini
Onoarea unor lucruri care n-au fost servile ?

Peste oraș amănii sunt singurii stăpîni.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ



La volonté du dialogue

[...] J'ai partagé la vie du peuple roumain jusque dans les villages les plus reculés, j'ai goûté son pain et son sel, signes de son hospitalité proverbiale; j'ai lu ses prosateurs et ses poètes, j'ai chanté ses chants, j'ai connu ses peines et ses joies. Mon prédécesseur et ami, le professeur A. Dupront, qui fut aussi mon maître à mon arrivée ici, sait quel souvenir ineffaçable laisse une telle expérience dans le cœur d'un Français; il sait ce que signifie pour lui le mot *dor*.

*Dragi prieteni români, nici un alt cuvînt, nici un alt sentiment nu poate exprima mai bine recunoștința mea. Pentru orice om care are simțul fraternității, a avea a doua patrie înseamnă un noroc neprețuit.*¹

Mesdames et Messieurs, les civilisations romanes ont eu de tout temps vocation à l'humanisme. L'Europe leur en a même fait pendant des siècles la réputation d'un privilège exclusif. C'est ce qui motive aujourd'hui des protestations qui ne sont pas sans fondement.

Il ne m'appartient pas de faire avec vous le bilan d'une culture qui, par le triple apport de la Grèce, de Rome et du christianisme se confond avec celle de l'Occident tout entier. Le rôle de l'UNESCO n'est pas de prôner une civilisation particulière, ni même de proposer au monde un archétype de culture. Il s'agit d'établir entre les cultures un dialogue productif. C'est avec cette seule volonté de dialogue que je me permets de vous présenter quelques brèves réflexions.

[...] On convient aussi généralement que la Méditerranée est le berceau de l'Histoire. Cela n'est peut-être pas tout à fait vrai de l'art de la raconter, mais cela est vrai de l'art de la penser, de la vivre et de la faire. Nos civilisations sont des civilisations du devenir et de l'espérance. Elles se distinguent par là de celles de l'Orient qui sont une méditation de l'absolu, où l'idée de changement ne s'illustre pour ainsi dire que dans les cycles intemporels du Bouddha. Or, la foi dans le progrès, qui est un autre effet de notre conception démiurgique de l'homme, est bien entendu une faculté précieuse pour la création d'une civilisation nouvelle. Toujours en mouvement, les cultures gréco-latines s'interrogent et se réinterprètent sans cesse. Socrate est à peine mort qu'Aristophane et Xénophon nous en laissent deux images opposées. Dès l'origine, ioniens et éléates, stoïciens, épicuriens et sceptiques mènent un dialogue si agile que, soit dit en passant, l'idée

Bucarest, septembre 1959. Le colloque international de civilisations, littératures et langues romanes. Allocution de M. Michel Dard (fragments).

¹ În românește în text.

même d'une classification des doctrines, exigence assez récente qui ne doit sa consistance qu'à Hegel, n'était venue à personne. Le christianisme à son tour, protestation de l'esprit contre la lettre, portait dans son sein les Réformes. Aussi, le petit siècle qui sépare la Koré archaïque et le ciseau de Phidias, la mort de Marc-Aurèle et la naissance de Constantin, Louis XIV et la Révolution, il semble bien qu'ailleurs il eût fallu mille ans pour le parcourir. Nos civilisations sont à l'image de leurs meilleurs philosophes, comme les péripatéticiens, elles se trouvent en marchant.

Ce mouvement perpétuel ne s'est pas exercé sans erreur. Il a eu une fâcheuse tendance à se prouver sur les autres. On nous a reproché notre prétention à l'universalisme. Au fur et à mesure que le petit monde hellénique s'étendait aux frontières de l'Empire, une sorte d'impérialisme culturel a suivi en effet l'impérialisme des Césars. Encore faut-il porter au crédit de la civilisation chrétienne une conception tendre et pieuse de l'humanité, après laquelle il n'y aura plus de Romains et de Barbares, non plus que de maîtres et d'esclaves. L'impérialisme culturel s'explique d'ailleurs par l'ignorance des autres civilisations et par les circonstances politiques. Il n'est pas dans la nature de notre culture. Elle est bien le contraire d'une culture monolithique. Vous avez mis au pluriel les civilisations romanes, et vous avez bien fait. Elles sont moins différentes entre elles que diverses dans les composantes de chacune. Un de leurs traits communs est d'être toutes une dialectique des contraires. Nées autour d'une mer où brillaient de mille éclats les croyances, les mœurs, les sensibilités les plus hétérogènes, brassées par les concurrences les plus intenses dont un petit espace fermé ait jamais offert la chance à l'homme, elles ont essayé toutes les manières possibles du penser et du vivre. Régimes politiques ou sociaux, formes esthétiques ou morales, attitudes mentales ou conceptions de l'univers — et Pascal comme Montaigne, Lucrèce comme Horace, « les pêcheurs de Tibériade ou les bergers d'Arcadie »¹ — tout énoncé d'elles-mêmes sur lequel on veut mettre l'accent est également vrai. Leur seule tradition paraît être de les avoir toutes. A l'exemple de la Méditerranée qui illumina leur conscience, leur géographie spirituelle est un confluent. Ce qu'elles nous donnent, et c'est là leur message essentiel, c'est une leçon de coexistence. De l'écume des courants est né jadis leur symbole: il s'appelait Vénus Anadyomène, puisse-t-il annoncer une autre forme de l'amour !

Voilà, Mesdames et Messieurs, quelques-unes des raisons qui nous permettent de penser, sans exclusive et sans orgueil, que les civilisations romanes ont un rôle à jouer dans un nouvel humanisme. Au cours de leurs grands siècles — celui de Trajan et des Antonins, la Renaissance, le XVIII^e siècle — l'humanisme était fait de beaucoup de respect pour les cultures qu'il intégrait dans une synthèse, supérieure. A la mesure de notre espoir, qu'il soit demain quelque chose de plus, le gage de la paix !

Colocviul Internațional de Civilizații, Literaturi și Limbi romanice (București, 1959), deschis de Michel Dard, sub egida UNESCO, în aula Academiei R. S. România; în primplan al fotografiei, printre iluștri intelectuali de care-l lega o veche stimă: Tudor Vianu, Al. Philippide, Gr. Moisil, Andrei Oțetea, Iorgu Iordan, Al. Rosetti.

¹ André Malraux.



MICHEL DARD

RAZA VERDE

roman

Voronețul, numit Capela Sixtină a Orientului, Humorul, Mănăstirea Arbore, Sucevița, Moldovița, ca un șirag de giuvaieruri împrăștiat în gurile văilor. Biblii ilustrate, semănate în poieni, cărți deschise între brazi și fagi . . . Pe acele meleaguri, artiști ale căror nume nu se mai știu, oameni din popor, au încrustat tradițiile lor țărănești în aceea moștenită din Bizanț, când au acoperit cu fresce zidurile mănăstirilor, zugrăvind îngerii, patriarhii și sfinții care i-au apărat de turci. Înăuntru, tă-mîia și lumînările aprinse la slujbe și-au lăsat urmele pe legende, adîncindu-le taina. Dar ce minune se înfățișează celui ce privește mănăstirile din afară ! Zidurile exterioare dau la iveală originalitatea artei moldovenești. Aceste biserici atît de mici, încît ochiul le soarbe dintr-o privire — aidoma bisericilor de danie aflate în mîinile ctitorilor — desfășoară, de la acoperișul mărginit de streășini și pînă la temelie, o istorie a lumii, naivă și hieratică, din care mustește roua, țîșnesc săgeți scînteietoare, embleme și stele, nimburi și tiare, într-o explozie de culori — albastru, verde ocră, violet, carmin — pe care intemperiiile din cele patru veacuri scurse nu le-au pălit ci le-au îndulcit numai, învăluindu-le într-o boare îngerească. Prin meșteșugul lor și, mai ales, prin cucernicia lor, acești uluitori artiști au izbutit să facă din frescă — arta cea mai fragilă și cea mai gingașă — nu numai o miraculoasă durată, ce egalează aproape pe cea a vitraliilor, ci și imunitatea credinței lor. Dar în vreme ce vitraliul înscrie o catacreză populară în semețele catedrale, înălțînd sufletele credincioșilor deasupra realității din viața de toate zilele, aici, dimpotrivă, fresca unește omul cu întreaga Creație și-l îndeamnă să privească evlavios natura din jur, dealurile, rîurile, pădurile, fresca devenind astfel oglinda frumuseții răspîndită de Dumnezeu, pretutindeni, proslăvirea unui colț din lume, pămîntul țării.

S-ar cuveni, poate, să amintim simplitatea procedeeilor — cu totul autohtone — ale căror secrete n-au fost încă descoperite de analiza chimică: cîlți și pînză, fire de cîneță destrămate și amestecate în tencuială pentru a-i spori trăinicia; culori extrase din plantele de pe aceste meleaguri, liant fiind fierea din ficatul vacilor și cărbunele din lemn de tei, care neutralizează efectul dăunător al varului; aurul, prea scump, și mai puțin durabil, a fost înlocuit printr-un galben verzui scos din

* Fragmente din romanul *Le Rayon vert*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

spicul de grîu ce n-a dat în copt ; gălbenuşul de ou ce permite frescei să devină adevivă, apărînd-o în acelaşi timp de umezeală mai bine decît cleiul.

Malva, fiică a gliei româneşti, îl călăuzeşte pe tînărul francez, mergînd împreună cu el de jur împrejurul acestor poeme cromatice, în care glăsuieşte sufletul popoului ei. Îi explică imaginile, una cîte una. Pe tîmpla bisericii, o Deisis solemnă se desfăşoară pe mai multe registre, ca un mare iconostas, procesiunea sfinţilor îndreptîndu-se spre tronul Mîntuitorului. Pe cei doi pereţi laterali, povestiri mai însuflete — aceleaşi în toate minăstirile — dar în cadrul cărora zugravii anonimi, acei pictori de zile mari, şi-au putut da frîu liber imaginaţiei. Scenele din Zilele Facerii sînt continuate, în unele biserici, prin legenda *pactului* — din care nu lipseşte aspectul faustic — încheiat de Adam cu diavolul. Arborele lui Ieseu, scaldat în lumină, înfăţişează, în medalioane înconjurate de frunze, pe strămoşii Fecioarei, pe care îi privesc înțelepţii din Grecia Antică — Pitagora, Solon, Platon, Aristotel — anexaţi de biserica ortodoxă în calitate de profeţi ai Mesiei şi, ca atare, drapaţi în vestimente bizantine. *Imnul Acatist* al patriarhului Sergiu aduce un prinos de laudă Maicii Domnului, a cărei icoană a apărut Constantinopolul de avari şi de perşi. Trecînd cu vederea cucerirea oraşului de către turci, pictorii ne înfăţişează o cetate întrevăzută în vis, un Bizanţ cu nenumărate turla, unde mişună soldaţi în straie moldovenesti. *Scara spirituală* a sfîntului Ion Climah simbolizează, prin treptele ei, cele treizeci de virtuţi de care trebuie să dea dovadă sufletele creştinilor pentru a ajunge în rai; în ciuda puzderiei de îngeri adunaţi în jurul scării, mulţi călugări, pîndiţi de draci hidoşi, se agată în zadar de trepte şi cad în hăul gheenei ! *Învierea Morţilor*. Mormintele se deschid şi trîmbiţele sună . . . Valurile aduc la ţărm pe înecaţi, iar fiarele din codru varsă mîinile şi picioarele oamenilor pe care i-au mîncat. Numai căprioara fără prihană îşi ridică senină ochii spre cer. Iată, în sfîrşit *Judecata de apoi*. Lîngă Isus Hristos — şi amănuntul este emoţionant — stau strămoşii noştri, Adam şi Eva, cocîrjaţi şi cu părul alb colilie, bătrîni ca lumea. La picioarele Mîntuitorului se rostogoleşte un rîu de foc şi, în noianul de osîndiţi, se zbat regii schismatici şi papii, în vreme ce dreptii şi sfinţii se încreaptă cu fruntea sus spre tărîmul unde nu-i nici întristare, nici suspin. Trufaşi, turcii şi jidovii stau deoparte în cetele lor. Demnă de admirat este generozitatea zugravilor, care n-au pregetat să-i arate pe duşmanii lor de secole semeţi şi demni în caftane sau în veşminte brodate cu aur. Mai mult încă, pe feţele unora se citeşte o anumită elevaţie spirituală, zdruncinată acum de ceea ce le-a fost dat să vadă.

Fiindcă era îndrăgostit de Malva, Vivien iscodea cu duiosie aceste imagini din care-i fusese plămădită iubita, imagini atît de străine lui; începuse să îndrăgească superstiţiile, nădejdlile şi spaimele care i se păreau acum că alcătuiesc unele din comorile umanităţii, deşi în mîntea lui persista ideea că existenţa lor ştirbea ceva din concepţia sa despre suveranitatea speciei omeneşti.

Aceste biserici presărate pe cîmpii sînt adesea înscrise în patruleterul format de clădirile mînăstirilor, aşa încît din chiliile lor, călugării şi maicile au mereu în faţa ochilor smerita iconografie a credinţei lor. Frescele erau mai ales destinate să lămurească sătenii şi sătencele, care la praznice n-aveau loc în biserică. Frescele de pe zidurile exterioare au fost pentru ţăranii moldoveni *Predica de pe munte*.

Cînd nu era nimeni în biserică, Malva se închina şi săruta icoanele, aprindea lumînări şi făcea mătănii atingînd lespezile cu fruntea şi făcîndu-şi mereu cruce. Dacă, aşa cum se întîmpla acum, în Săptămîna Mare, biserica era plină — bărbaţi cu cojoace, încălţaţi în opinci ale căror noiţe se încrucişau peste itării lor albi; femei ce purtau ii şi bundiţe înflorite parcă de penelul lui Matisse — Malva, oriunde s-ar fi aflat, începea să cînte şi vocea ei gravă ţinea isonul preoţilor şi dascălilor.

Mulțimea o recunoștea și se dădea în lături, îmbrind-o să înainteze spre altar. În pelerina ei neagră, Malva pășea alături de Vivien, și chipul îi era plin de evlavie. Când în biserică nu mai răsunau decât vocea preotului și cea a Malvei, credea că spre bolta înnegrită de fum se înalță dialogul dintre moarte și înviere. Vocea tragică a femeii făcea uneori ca balanța să atârne mai mult spre talerul unde se îngrămădeau oasele și cenușa, decât spre cel pe care se aflau trupurile preaferiților.

După slujbă, călugării sau maicile îi poșteau pe cei doi tineri la masă. Intrau în trapeză urmați de țărani și ciobani. O rugau pe Malva să cînte și, spre mirarea lui Vivien, Malva doinea a jale:

*Foaie verde mărăcine (bis)
Frică mi-e că mor ca mîine (bis)*

Măi !

*Și m-or duce-n mînăstire
Și-or pune pămînt pe mine.
Pămînt negru, iarbă neagră,
Foaie verde mărăcine,
Și nici acolo nu e bine (bis)*

Măi !

*Că vin femeile din sat
Cu ciobul de tămîiat
Și din gură-or zice așa
Ai, ce-a avea răposatu
Care m-a iubit săracu
Și ne-a pricopsit tot satu !*

Măi !

Pe înserat, țăranii și călugării îi poșteau, care mai de care, pe cei doi tineri să tragă la ei. Auzindu-l pe Vivien cum vorbește românește, ghiceau după accent că e francez și-l binecuvîntau că s-a îndrăgostit de o fată de pe plaiurile lor, spunîndu-i că are noroc că și ea îl iubește.

Pentru biserica ortodoxă, ai cărei preoți se însoară și fac mai mulți copii decât enoriașii lor, trupul nu e bănuț de a fi sălașul păcatului, crezîndu-se că Dumnezeu poate fi preamărit prin faptele sale. Iubiților nu le este hărăzit nici un loc în bolgiile Infernului ortodox, nici măcar cel în care Francesca da Rimini și Paolo Malatesta — în viziunea lui Dante — sînt osîndiți să-și ispășească neostoitul lor dor, bătui de toate furtunile.

Noaptea, cînd călugării dorm, Vivien iese din chilia lui și se duce în cea în care-l așteaptă Malva. Pe patul tare și îngust, fețele și trupurile lor sînt silite să se strîngă unul într-altul și cînd stau așa înfierbîntați, nemișcați și cu răsuflarea tăiată, statuia celor doi îndrăgostiți, ce zac neclintii ca pe mormintele din catedrale, înscrie în veac o împietrită nuntă. Oricît de plină de măreție ar fi această asceză, amețitoare în cucernicele nopți din mînăstiri, tinerii preferă nopțile de iubire pătimașă în odăile caselor de țară, frumos împodobite și înțesate de munți de perne și puișoare, de perdele festonate, de covoare presărate cu flori, de dulapuri pînteoase și blide smălțuite. Acolo, în odăile proaspăt văruiți, sălășluiește pacea oamenilor care i-au găzduit, a vitelor din ogradă, iar nopțile de dragoste sînt sfințite de tăria mînjilor, de adierea grîului abea încolțit, de miresmele pămîntului.

În românește de IRINA ELIADE

SCRITORII STRĂINI PRIETENI AI ROMÂNIEI

HÉLÈNE TOURNAIRE

De la strămoșii ei provensali - marinari sau horticultori - Hélène Tournaire a moștenit pasiunea călătoriilor depărtate, curiozitatea orizonturilor necunoscute, dragostea pentru culoare și mișcare, pentru tot ce încântă spiritul și ochii. Aceste multiple afinități îmbinate cu un deosebit talent pentru scris, i-au îngăduit să dea la iveală câteva remarcabile volume de reportaje — Cartea Neagră a Congoului, Cartea Galbenă a Viet-Nam-ului, Piper Verde și Piper Roșu — din care «Secolul» 20 a publicat mai multe fragmente.

I-au apărut deasemeni două romane, Peter și tinăra Doamnă iar în 1975, romanul cu caracter autobiografic Jules împăiat din care publicăm mai jos primul capitol.

Venind la Cannes ca să asiste la înmormântarea unchiului ei Jules, care fusese toată viața un om de o originalitate fermecătoare, autoarea își amintește cu nostalgie anii lipsiți de griji ai copilăriei. Evocările ei sînt dominate de personalitatea năstrușnicului Jules, ale cărui poze presară cu hohote de rîs întregul volum. Dar neconformistul, nesupusul, recalcitrantul Jules — căruia îmbălsămarea finală îi dă o bizară înfățișare de om împăiat, de unde și titlul cărții — nu putea să aibă o înmormîntare «ca toată lumea». În clipa următoare înhumării sale, cerul mediteranean este străbătut de un strălucitor și misterios OZN, observat de toți locuitorii Coastei de Azur și a cărui identitate nu a fost nici pînă azi elucidată.

«Iar mie mi se părea că aud hohotul de rîs al lui Jules», își încheie Hélène Tournaire romanul.

ANDA BOLDUR

JULES ÎMPĂIAT

roman

În ziua de 18 martie am luat avionul de Nisa, ca să mă duc la înmormântarea lui Jules. În general ceremoniile acestea decurg după același tipic ; dacă ești îndurerat, ceea ce se întâmpla în cazul meu, nu intervine nimic care ți-ar putea turbura starea sufletească. Totuși ar fi trebuit să-mi închipui că, fiind vorba de Jules, lucrurile se vor petrece altfel. De ce oare un accident de parcurs atât de firesc ca moartea să fi modificat traiectoria lui poznașă? Că doar Jules nu făcuse niciodată nimic ca toată lumea. Nici măcar nu se născuse la fel. Mai mult : înainte chiar de a se naște intrase în folclorul familial.

Era în 1900. Tatăl meu — Eugène — își făcea serviciul militar, nu la Antibes sau la Nisa, ca ceilalți, ci la Lyon unde grație protecției unui sezonist (compozitorul Francis Popy, autorul nemuritor al « Baletului Parfumurilor » și al « Japoniei — fantezie asiatică » —) putea să-și desfășoare în teatrele locale talentul de clarinetist — ceea ce trebuie să recunoaștem că este mult mai plăcut decât să îngrijești de catirii artileriei de munte ca să nu mai vorbim că place la cucoane și, oricum, te despăgubește de a fi exilat în cețurile Nordului. Cu alte cuvinte era infanterist. Că această alegere nu a fost cea mai fericită, avea să o afle abia mai târziu, undeva și mai la nord, la Verdun.

Din acele vremi eroice s-a păstrat în albumul de familie o fotografie a tatălui meu în uniformă militară, pe fond de plante verzi, cu o mână în șold și cu cealaltă strângând o pereche de mănuși albe, țănoș și cambrat într-o tunică foarte strânsă. Era frumos, Eugène. Femeile se prăpădeau după mustăcioara lui neagră, fața lui subțire, prelungită printr-o bărbuță « à la Napoleon al III-lea », și ochii de un albastru atât de deosebit încât obiectivul nu putuse niciodată să-i « prindă ». Niște ochi de copil care visează. Multă vreme existase un fel de întrecere între fotografii din Cannes, Lyon, iar mai târziu Vichy, care se străduiau să-i capteze privirea pe

Roman — fragment.

clișeu. Dar nimeni nu izbutise niciodată. Pe toate portretele ce ne-au rămas de la el, în toate pozele pe care mi le arătau cucoanele lăudându-se: « Am dansat mult cu Eugène, când eram tânără », în locul ochilor lui plutește un fel de abur.

Tată meu revenea rareori la Cannes, oraș prea depărtat pentru permisiile lui scurte. Se împrietenise cu un camarad de regiment, un tânăr de prin partea locului, a cărui familie îl primea cu bucurie. Pe vremea aceea populația se simțea obligată față de militarii sortiți să ia Alsacia și Lorena sau să moară. Casele și inimile se deschideau larg pentru acești tineri condamnați la eroism. Liniștit în privința celor rămași acasă — și ce li s-ar fi putut întâmpla părinților săi sănătoși tun, asupra cărora veghea soră-sa Fanny cu doi ani mai mică? — Eugène se ducea să-și petreacă permisiile la Henri. Pajiștile verzi ale Charolais-ului, boschetele și gardurile de mărăcini vedeau trecând în galop doi călăreți în costume de catifea albă (lux ce stîrnie oarecare bîrfe) care pare-se nu vinău numai căprioare.

Se întorceau seara pe cărări singuratece pierdute în verdeață, spre casa primitoare unde fetele pregăteau cina, dar nu veneau la masă. Cele douăzeci și una de ferestre ale fațadei dădeau pe o pășune întinsă unde pășteau în tihnă namile de boi grași. Pe acest flu al pămînturilor din sud, nimic nu-l mira mai mult ca țara asta plesnind de sevă, unde iarba face singură totul. Cumperi viței la iarmarocul din Saint-Christophe-en-Brionnais, îi duci la păscut și după cîteva luni, ai de vînzare cea mai bună și mai scumpă carne din țume. Fără să mai vorbim de vacile și de taurii de prăsilă pe care cele două Americi, cea de Nord, și cea de Sud, și-i disputau plătind bani grei. Ocolind băncile ai cărei salariați pot oricînd comite indiscreții, oamenii își păstrau milioanele în buzunarul de la piept, sau în genți din piele de porc cu înscuetoare secretă. La țîrgul de vite plăteau peșin, oricît de mare ar fi fost suma, peste capul geambașilor. Prin părțile acelea femeile vorbesc cu atît mai puțin cu cît aproape că nici nu ies din casă; iar fetelor, nici vorbă să li se facă serenade sub ferestre. Acolo căsătoria era treabă serioasă. Totul era serios, chiar și un fir de iarbă.

Gîndul că într-o zi ar fi putut să se stabilească legături între universul acesta greoi și lumea noastră ușoară, meridională, ni se părea cît se poate de năstrușnic. Tatălui meu nici nu-i trecea prin cap așa ceva și cu atît mai puțin prietenului său care își cam făcea mendrele la Lyon. Totuși, zarurile fuseseră aruncate; jocurile erau făcute.

Primul semn a fost o scrisoare primită de la Cannes, o lungă scrisoare scrisă de bunica, ceea ce constituia un eveniment. Tata fu nespus de mirat fiindcă știa că deși mama sa era o neîntrecută povestitoare nu suferea să se așadă în fața hîrtiei de scris. Avea neapărat nevoie de un auditoriu. În afară de aceasta scrisoarea era prozaică, nepotrivindu-se cîtuși de puțin cu firea expansivă a semnatei și cu viziunea ei colorată asupra lucrurilor. Tata citea fără să înțeleagă. Era vorba de bătrîna casă familială, simplă și încăpătoare, situată în acea vîlcea înaltă de unde, la adăpostul mistralului și a vîntului de est, cuprinzi cu ochii tot golful, de la capătul Croisette-ii pînă la vîrfurile abrupte ale Esterel-ului. Urmău să se facă unele transformări: terasa dinspre mare să devină verandă, și o altă terasă avea să se amenajeze la răsărit. De asemenea aveau să se mai adauge cîteva camere. Bunica vorbea apoi de grădina ce împrejmuia casa și de unde îmbrățișai cu privirea tîpsia liniștită a Mediteranei, peste magnoliile și cedrii milenari, copaci pe care briza nu-i clintește, în veci pașnici, care liniștesc privirea și bucură sufletul. Așezați pe coastă, virfurile lor alcătuiau un fel de covor, ce ascundea orice construcție și pe deasupra căruia ochiul plonja direct în mare. În diminețile ce urmau zilelor de mistral, cerul fără nori era de un albastru la fel de tare ca și acela al apei. Avea

o adâncime ametoitoare. Iar pescărușii rotindu-se în înaltul lui își sporeau această impresie.

Toate acestea care alcătuiau peisagiul copilăriei sale, tata le revedea în gând, fiindcă ceea ce citea nu-l interesa cîtuși de puțin. Erau mărunțișuri, detalii domestice pentru care era de prisos să-l mai consulte. Nu bănuia că mama lui care niciodată nu umblase cu ascunzișuri se sfia de data aceasta să-i spună ce avea de spus. Totuși, după cuvenitele urări de bine și după semnătură, urma în post-scriptum mărturisirea:

« P.S. Tatăl tău și cu mine ne-am hotărît să facem amenajările de care ți-am vorbit mai sus fiindcă, atunci cînd te vei înapoia din armată vei găsi un frățior sau o surioară ».

În 1900, chiar dacă nu erai o persoană prea austeră, îți venea greu să mărturisești unui fiu aflat la vîrsta serviciului militar, că ești însărcinată.

Copilul pe care îl anunța fiului ei Eugène, fu un băiat, năstrușnicul Jules. Moșteni și el aceleași trăsături de grec și aceași ochi albaștri care sînt specifice familiei noastre.

Așa a venit Jules pe lume, pe neașteptate și cu un decalaj de o generație, în timp ce în jurul lui fiecare năzuia spre altceva. Printre toate aceste destine care își aveau traiectoria lor, el se înscrisese ca o bucurie suplimentară, ca un semn bun al providenței. Sora sa, Fanny, îl dădăcea anticipîndu-și bucuriile maternității. Ba chiar îi plăcea să se arate în această postură față de logodnicul ei — inginerul — mai înainte ca viețile lor să se fi unit într-un năbădăios vârtej. Acești îndrăgostiți teribili aveau să se iubească și să se ciondănească o viață întreagă, atrăgîndu-și părinții, copiii și rubedeniile în certurile lor pline de haz. În mijlocul lor, băiatul lua un fel de lecții de comedie italiană, în care mama intră în joc și își demască ginerele într-o noapte de bal mascat. În schimb, tatăl său, cu înțelepciunea provensală atît de asemănătoare celei chineze, convingea pe acest fiu — venit mult prea tîrziu ca să mai apuce să-l vadă crescînd — că în viață adevărata bogăție era suma emoțiilor, încercărilor, bucuriilor, care, lui personal, îi dăduseră o mare seninătate, o nesfîrșită îngăduință față de toți și de toate.

Cu acest frate care din punct de vedere al vîrstei ar fi putut să-i fie tată, Jules pătrunse în sfera veșnicului mister al iubirii absolute. Îndrăgostit lulea de o jună — Anaïs —, veselă și sprintară, Eugène își pregătea cuibul nupțial. Pentru el căsătoria nu era decît un început. În taină îl învăța pe Jules arta buchetelor cu tîlc, aceea a madrigalului și a mandolinei. Ce de mai serenade îi făcură lui Anaïs, sub fereastră, lîngă un cireș înflorit, plantat anume pentru ea, de ziua ei ! Jules deveni un as al acestor serenade care pe atunci încă se mai « dădeau », împreună cu prietenii, pentru sexul frumos. Începu să cuturee împrejurimile, prezent la toate serbările. Păstră obiceiul să vină să cînte în fiecare seară în casa lui Eugène. Însă nici vorbă să învețe cu metodă: refuza să studieze solfegiul ; în schimb avea muzica în sînge. Descifra din instinct orice partitură pe care o avea dinainte și izbutea să facă față în orice formație, cu condiția ca ceilalți instrumentiști să-i dea tonul.

În principiu Jules locuia la părinți. În realitate însă avea trei cămine. Fratele și sora lui își făcuseră casele pe aproape, pe aceeași colină blîndă și vastă, acoperită cu pini și întretăiată de vilcele umbroase. Pămînturile familiei aveau cea mai bună așezare, cea mai frumoasă vedere, și erau destul de depărtate unele de altele. Nimeni nu-și îngrădise locul. Mergeau de la unul la altul pe scurtături pe care le făcuseră fără să le pese cine prin grădina cui trece. Nu eram noi oare dește-

lenitorii, — cei mai vechi ocupanți ai acelor locuri? Așa că nu de îngrădiri putea fi vorba între noi, membrii aceleiași trib.

Dar vremurile se schimbau și Jules, tot trecînd de la unul la altul, străbătea un microcosm al lumii celej vaste, cu toate ciudățeniile ei. Felul său de a fi, liber și dezinvolt, judecata sa independentă și neconformistă, și le-a datorat fără doar și poate copilăriei sale svăpăiate în cartierul nostru — La Croix des Gardes — prima porțiune de pămînt colonizată din Cannes.

Către sfîrșitul secolului XIX, o carantină sanitară îl sili pe Lordul Brougham, în drum spre Italia, să rămînă pe malul drept al rîului Var. Aflîndu-se acolo descoperi un mic port de pescari — Cannes — de care se îndrăgosti. Lordul cancelar, care era și el cineva, atît în politică cît și pe plan monden, scrisese nenumărate scrisori atotputernicilor săi prieteni. Mulți se grăbiră să-l viziteze în vila greco-romană pe care și-o clădise în vale, sub La Croix des Gardes și care înveselea nespul pe localnici. Mai ales că lordul se înconjurase cu un gard de chiparoși, cînd și doi ar fi ajuns ca să-i dovedească prezența ospitalieră. În afară de aceștia el își plantase în grădină pini și alte variate soiuri de conifere, deși platanii proiectează sub ei o umbră mult mai plăcută și ușoară. Deasemeni acoperise tot pămîntul din jur cu pachete de iarbă rasă, pe care le aducea cu vaporul din Anglia. O iarbă pentru care se irosea apa atît de rară. Dar gazonul, se știe, atrage pe englez. Și astfel colina noastră de horticultori se umplu de străini ce veneau acolo să ierneze.

Gravurile din vremea aceea ne înfățișează un Cannes care pe atunci ieșea cu totul din comun: stîncă aspră care se înalță deasupra lui, castrul cu fortificații, căsuțele presărate pe coastă, din vîrf pînă în port. În fund Estérelul ce apără golful de răbufnirile mistralului, iar seara se incendiază brusc de aceleași apusuri verzi-sîngerii pe care le vezi și la Hong-Kong. În largul mării, dar nu prea departe de țărm, cele două insule Lerins, una civilă și diabolică — Sainte-Marguerite — înflorită toată cu migdali, și umbrită de cea mai frumoasă pădure de eucalipti din lume, — iar cealaltă, severă și monacală, — Saint-Honorat. Călugări ciststercieni se adăpostiseră în ea încă din secolul al V-lea, lăsîndu-și o porțiță de trecere în zidul împrejmuitoar, la patru metri deasupra țărmului, gata să tragă scara la orice alarmă. De îndată ce o pînză maură apărea la orizont, călugării făceau semnale către Suquet, straja litoralului, de unde se dădea sfoară-n țăară. Focurile aprinse anume vesteau pe țăranii din lanurile de grîu, pe cultivatorii din livezile de măslini, pe ciobanii din înaltul măgurilor albastre, și pînă și pe tăietorii de lemne de pe culmile cu vîrfurile înzăpezite. Și bineînțeles pe cei de pe colinele din jur: cea dinspre Est, care nu purta încă numele de California, și unde nu se prea ducea nimeni, fiindcă era pierdută îndărătul unor mlaștini pline de zumzetul țințarilor și de foșnetul stufului, căruia pe acolo i se spune «cannes» — de unde și numele portului. Mai erau și cei de pe colina de Vest, mai apropiată de mare și de Suquet, unde o cruce de piatră amintește că în locul acela niște oameni ai pazei de coastă au fost masacrați de bandiți.

De fel din Mougins, familia noastră se fixase în La Croix des Gardes în 1732, după alungarea spaniolilor veniți în insulele Lerins înaintea ultimelor incursiuni barbare. Aici își continuase existența provensală, apropiată de pămînt, iubind artele, curioasă de tot ce se întîmpla în lume și bucurîndu-se de viață.

Lordul Brougham și prietenii săi aleseră partea de apus a Suquet-ului. Oamenii de prin împrejurimi coborîră spre port, consolidînd mereu faleza și cîștigînd asupra mării porțiunea de țărm pe care se află actuala Primărie și Alea Libertății cu piața de flori. Dintr-una în alta, Cannes-ul trecu, în răstimp de patru ani, de la o populație de cîteva sute de locuitori la una de patru mii. Prima arteră comer-

cială, strada Mare, se strecură printre dune, răspîndind mirosuri de plăcintă cu pește și de « panisă » prăjită în untdelemn — mîncare țărănească.

La început străinii își clădiră palatele în miniatură la oarecare distanță de țărmoda mersului la plajă nu apăruse încă. Importatoarele a jocului de tenis, Regina Victoria își petrecea iernile într-o vilă fără vedere la mare, pe lîngă care astăzi trece Șoseaua națională no. 7, la cîteva sute de metri sub casa noastră bătrînească. Împărăteasa Indiilor n-avea o reputație prea bună în cartier. Se insinua că robustul Scoțian cu kilt, care îi împingea fotoliul de paralizantă, avea niște atribute fizice mult prea interesante ca să rămînă fără atribuții. La vîrsta ei ! Eugène avea șaptesprezece ani, în 1897, cînd Regina își sărbătorea Jubileul de diamant, cu alte cuvinte a șazezecea aniversare a urcării ei pe tron. Se pare că ceea ce șoca cel mai mult familia noastră în toată această poveste era faptul că Victoria purta cam cu prea multă ostentație doliul scumpului ei consort Albert. Veșnic în negru, avînd pe cap acel vâl în formă de inimă, specific văduvelor englezoaice, regina Victoria li se părea nițel cam ipocrită. În schimb îl îndrăgeau și îl primeau cu brațele deschise pe micul prinț de Galles, cînd venea să se joace cu fratele lui Jules. Puștii erau lăsați să se zbenguie printre războaie și să grădinărească în voie. Și nimeni nu se mira acasă — și cu atît mai puțin la curte unde nu se vorbea o iotă de dialect provençal, atunci cînd vreo doamnă de onoare venea să explice cum că:

— Alteța sa ar dori să se joace cu micul eissadou.

Vecinătatea aceasta își avea hazul ei. În vremea cînd Jules începu să cutreere dealurile, colonizarea porni și ea să se extindă. Oamenii nu veneau încă la Cannes ca să-și petreacă vara, dar, fără a urmări să se expună la soare cu tot dinadinsul, încetaseră să considere Coasta de Azur drept un azil de bătrîni, alinător de oase bolnave. Unii mai tineri cumpărau pe înălțimi, pătrunzînd puțin cîte puțin în zona noastră. De la împărăteasa Indiilor rămăsese numele ciudat al unei străzi ce urca pînă la noi: Boulevardul Leader. Din spirit de frondă, în cartier se pronunța « le-a-der » (în loc de « lider »), fiindcă Victoria era bunica Kaiserului Wilhelm al II-lea, de la care ne puteam aștepta oricînd la orice. Și apoi mai era și amintirea, încă proaspătă, a Fachodei, pierdută cu numai doi ani înaintea nașterii lui Jules. Comercianții n-aveau decît să se ploconească în fața noilor veniți — treaba lor. Noi însă nu. Se mai aflau deasemeni la Cannes, grație acelor legături ce păstrează între ele familiile domnitore, și alte cîteva capete încoronate. Jules era deadreptul fascinat de un Mare Duce (Nicolas sau Michel? Nu: Nicolas, fiindcă Michel murise la Nisa de ftizie) a cărui proprietate cu numele de « Cypris » începea jos în vale, acolo unde se isprăvea grădina tatei. Ceasuri la rînd Jules aștepta ca Marele Duce să apară în caleașca sa trasă de cai înhămați unul după altul, cu un valet de scară cocoțat la spate și sunînd din corn.

Bineînțeles că Jules sfîrși prin a fi invitat la fața locului; greu rezista cineva ochilor lui și atenției cu care privea. Dar puțini erau cei ce aveau privilegiul să se apropie de tinerele cucoane care se plimbau pe aleile frumosului parc în stil florentin din jurul vilei Cypris, cu fîntîni arteziene picurînd în havuzuri de marmoră roz împrejmuite cu flori, cu chiparoși încadrînd suav perspectivele, și cu boschete de azalee roșii și mov, plantate de-a lungul gardurilor. Pentru un tînăr din Cannes era o nimica toată să mituiască vreun chelner local, și, îmbrăcat cu uniforma acestuia să asiste, martor nebănuît, la ultimele supeuri-orgii ale Sfintei Rusii. Fără îndoială că și Eugène făcuse la fel. Iar Jules era în multe dimineți de față cînd, pe un plan înclinat, era adus pînă la mijlocul salonului calul gata înșeuat al Marelui Duce, care aștepta țăntoș, în costum de călărie, cu pîteni de argint.

Curînd Jules se sătură de Marele Duce și se împrieteni cu grădinarul acestuia. Omul promise de la stăpînul său un papagal (de ce? nu se știe) și Jules își băgase

În cap să-l învețe să vorbească. În cele din urmă însă, se lăsă păgubaș. Nu numai fiindcă și Eugène avea un papagal, ci mai ales fiindcă la ei acasă domnea o forfotă de zile mari: așteptau venirea pe lume a copilului — se pregăteau cu toții de sărbătoare.

Dar în loc de sărbătoare intră doliul în casa lor. Anaïs muri dînd naștere fiului ei.

Eugène, care se socotea vinovat de moartea soției sale, deveni neurastenic în așa hal încît nu fu în stare să-și crească copilul. Bunicul plecase și el fără zgomot pentru totdeauna. Se stinsese cuminte, culcat printre răsadurile lui de garoafe. Fericirea și înțelepciunea amuțiseră aproape în același timp.

Jules care refuza să plece din casa unde simțea că este din ce în ce mai necesar, începu să devină ceea ce se cheamă un copil dificil. Nu voia în ruptul capului să fie trimis la internat. Îndată ce încercau să-l îndepărteze din La Croix des Gardes, fugea și se întorcea înapoi. Cu toate acestea, era bun la învățătură. Chiar dacă dascălii săi nu se grăbeau să-l remarce. Adevărul e că le-ar fi trebuit oarecare curaj ca să semnaleze meritele băiatului, fiindcă Jules provoca o anumită dezorganizare în sistemul de învățămînt. În primul rînd, datorită agerimii sale și a memoriei uimitoare cu care asimila materia, fără nici un ajutor din partea repetitorilor, pune pe toată lumea într-o situație neplăcută. În al doilea rînd Jules își urma vocația fără să se lase influențat. Iar vocația lui nu se încadra în nici una din disciplinele prevăzute de programa analitică. Jules avea vocația fraternității. Pasiunea sa era să înțeleagă oamenii și să găsească justificarea actelor lor. De îndată ce voiau să-i inculce o idee consacrată, Jules începea cu întrebările:

— Cine a hotărît așa? Cînd, cum, de ce?

Și se întorcea la prietenii săi, — grădinarul Marelui Duce sau altul — așteptînd ca profesorul să-i dea un răspuns plauzibil. În afară de aceasta Jules nu admitea ca lumea întreagă să fie cuprinsă în texte, ca istoria să o ia mereu de la început, iar legea celui mai tare să fie întotdeauna cea mai bună. Credea că lumea poate să se schimbe. Cît privește legile, știa din copilărie că ele nu sînt aceleași pentru toți și că cei mai sus puși sînt și cei mai favorizați. Da, era un copil dificil, și încă dintre cei mai greu de suportat, fiindcă veșnic avea ceva de spus.

Trecură astfel patru ani, cînd într-o noapte, Eugène, care continua să fie neurastenic, avu un vis, mai bine zis, un coșmar. Își visă copilul bolnav și părăsit de toți. Se sculă și porni în toiul nopții, pe jos, ca să-l vadă. Merse peste munte patruzeci de kilometri fără oprire și fără să-i pese de prăpăstii, poticnindu-se de pietroaie sub care dorm viperele, alunecînd cu grohotișul la vale, agățîndu-se de ienuperi, sgîriindu-se prin mărăcini, grăbindu-se să ajungă ca să oprească mîna destinului. Cînd ajunse la Cannes, unde copilul se afla în grija unei doici, soarele era de o suliță pe cer; băiețelul se juca în iarbă, voinic și rotofei. Lui Eugène i se păru că i se luase o pînză de pe ochi. Își privi odrasla de parcă atunci o vedea pentru prima oară — odrasla pe care voise să o uite de la moartea soției sale, — apoi se gîndi la Jules care creștea ca un ied sălbatic, și înțelese că viața nu se oprește și că trebuia s-o trăiască mai departe. Dar cum? Se simțea total dezorientat.

Atunci își aminti de casa din Charolais unde mirosea a ordine și a ceară, și de sora lui Henri, Antonine, sfioasă și pioasă, care nu se măritase niciodată. În ochii lui ea încarna tot ce nu era el — el artistul, republicanul, mediteraneeanul impulsiv, omul fără ascunzișuri. O ceru de nevastă.

Dacă era o ființă care putea să-l pună pe roate pe Jules, apoi aceea era noua lui cumnată. Antonine nu avea cusur. Femeile din familia soțului ei — mama lui Jules, sora lui — Fanny — mătușile, verișoarele — erau departe de a fi niște sfinte,

trebuia să le privești cu atenție ca să descoperi în ele virtuți creștinești. Și nu erau nici Corneliu romane care își arată fiii, declarînd: «Iată-mi podoabele». La Antonine, această Corneliu modernă, virtutea se ghicea dintr-o privire. N-ar fi purtat pentru nimic în lume o rochie fără mînci. Dacă se ducea la plajă era numai pentru a supraveghea copiii, și niciodată nu-și scotea vesta de doc. Cînd intra într-un mare magazin, se ducea drept la raionul cu articole de mercerie, fără să se uite măcar spre colțul noutăților la modă. În ce privește gătitul, nu-și avea perechea, dar rar se atîngea de mîncările pe care le făcea, și al căror secret doar ea îl cunoștea. Nici măcar sosurile nu le gusta — le potrivea de piper și de mirodenii, după miros. Niciodată nu ieșea să se odihnească seara, pe răcoare, în grădină, la ceasul cînd pe cer săgetează ultimile rîndunele și încep să scînteieze primele stele. Pe scurt: nimeni n-o vedea vreodată stînd degeaba.

Antonine nu-și pierdea vremea nici cu cititul și nici cu vizitele pe la cucoane. Ideea de a-și pune mînuși și pălărie și de a ieși cu poșeta în oraș, îi era străină. Ea nu dansa, nu cînta și nu concepea ca femeile să se reunească decît pentru a coase sau a broda împreună. Cît despre teatru, nici pomeneală. Cu ani în urmă se împotrivise ca părinții ei să angajeze o servitoare, numai și numai fiindcă aceasta servea înainte la un actor pe nume Coquelîn — un excomunicat.

Jules, care se ducea în toate părțile, venea și pe la Antonine și nu era pentru el ucenicie mai bună în vederea anilor grei ce aveau să urmeze decît exemplul acestei femei dîrze și austere.

Veni și clipa în care Eugène trebuia să se tîrască, alături de milioane de alți bărbați, în noroiul amestecat cu sînge al tranșeelor. Antonine rămase să-l aștepte, singură și demnă. Nu se putea întoarce la părinții ei, aflați la o distanță de șase sute de kilometri, devreme ce avea răspunderea casei și a băiețelului pe care îl găsisese în casă. Apoi veni vestea că Eugène fusese rănit. Un sezonist îi pricinuisese, fără să vrea, ghinionul de a fi «vîrsat» la infanterie; un altul îl salvă de amputație. Deși pe vremea aceea, din lipsă de timp, de medici și de material se amputa pe rupte. Răniții erau expediați în spatele frontului cu miile, înghesuți în vagoane, unul lîngă altul, precum caii. Convoiul din care făcea parte Eugène se umpluse cu carne de tun, undeva pe lîngă Verdun. Ajunseră la Condom, în Gers, cu încetineala pe care o impuneau momentul și circuitul, fără ca răniții sau muribunzii să fi primit nici cea mai elementară îngrijire. Se putea chiar compune o problemă de bacalaureat: Un tren sanitar părăsește cîmpul de luptă la o oră păstrată secretă din motive de securitate militară; un chirurg așteaptă la o distanță de șase sute nouăzeci de kilometri de un punct x; trenul circulă cu o viteză variind în funcție de bombardamente, de schimbările de macaz și de libertatea circuitului feroviar; chirurgul rămînînd într-un punct fix, se pune întrebarea: unde îi va ajunge cîngrena pe soldați?

În imposibilitatea de a răspunde cu precizie, chirurgii nu pierdeau timpul: tăiau tot ce nu făcea parte din trunchi și mirosea urît. În felul acesta salvau esențialul.

Eugène, care era pe jumătate în comă, se lăsă dus spre locul unde se proceda la amputarea picioarelor, cînd auzi un glas care îl întreba dacă nu cumva este domnul Tournaire. Glasul era al unui chirurg care își petrecea iernile la Cannes. Acesta hotărî să-l trateze pe Eugène nu ca pe un soldat, ci ca pe un ofițer. În loc să-i taie piciorul, se apucă să-i lînghească. Îngrijirile țînură mult. Din patul său, rănitul văzu înmugurind cireșul de sub fereastră, apoi visă în fața buchețelor de flori albe legănate de briza primăverii. Cînd cireșele dădură în pîrg, el încă nu se ridicase din pat.

Antonine veghea asupra lui și a băiețelului pe care îl adusese cu ea, și căruia îi dăruise o mică uniformă militară și o pușcă de lemn. Când Jules și maică-sa veniră și ei să-l vadă pe Eugène, descoperiră că Antonine era o femeie cu multă personalitate, ceea ce nu observaseră pînă atunci, fiindcă în toți acești ani ai războiului nu o frecventaseră prea mult. De fapt Antonine fusese aceea care voise să ducă o viață retrasă, consacrată exclusiv îndatoririlor sale. Știa ea bine că nu din dragoste fusese luată de nevastă. Pe vremea cînd Eugène, flăcău, venea în vizită în casa părintească, nici nu o băga în seamă. Ba mai mult: ca să se revanșeze de amabilitățile pe care le avuseseră pentru el, prietenii din Charolais, o invitasă la el la Cannes încă de pe cînd trăia Anaïs: Antonine fusese martora iubirii lor, fericirii lor. Așa că știa exact care îi era locul, și de aceea se și ținea în umbră.

Dar iată că împrejurările îi dădeau acum un rol de prim plan, pe care și-l asuma cu demnitate. De vreme ce Eugène nu căzuse pe cîmpul de luptă, — care acordă ciudate scutiri — dar nici nu era în afară de pericol, Antonine socotea de datoria ei să-l pregătească pentru suferințele ce aveau să mai urmeze și chiar și pentru un eventual deznodămînt suprem. Căuta să-i inculce o acceptare cu adevărat creștinească față de teribila incertitudine a ceea ce este « dincolo ». În strădania ei de a-l converti își uită de sficiunea înăscută, și își lasă deoparte rezerva. Pînă atunci avusese o înfățișare ștearsă și modestă, atât de plină de umilință încît mica cocoasă care îi deforma umărul trecea neobservată în bluzele largi și demodate. Obrazul ei palid și oval încadrat de părul negru, netezit peste urechi, căpăta în înflăcărea discuțiilor, un aer spaniol. Văzînd-o astfel, Jules se gîndea la acele figuri pictate de El Greco, despre care e greu de spus dacă sînt fascinate de paradis sau de infern.

Chiar și ochii ei negri-căprui se schimbaseră. Avuseseră întotdeauna o scăpărare ageră, lucidă și perspicace, dar acum ei priveau cu o acuitate neobișnuită, scormonind, urmărind atenți să descopere fisura, punctul nevralgic. Ei văzură imediat primejdia pe care o reprezentau fratele și mama lui Eugène. Aceștia urmau cu consecvență obiceiul tribului, potrivit căruia, atunci cînd moartea dă tircoale, este înconjurată cu zîmbete, cu diversiuni hazlii. Dacă i-a venit cuiva ceasul, toți ceilalți caută să-i netezească calea, să-i ridice moralul. Mama lui Eugène făcea totul ca să-l smulgă din toropeală, ca să-i redea pofta de viață. Pentru aceea și venise. Antonine în schimb se gîndea la suflet. Între ele două incompatibilitatea era totală.

Nimic nu i se părea Antoninei mai deplasat decît evocarea bucuriilor de altădată, decît sugerarea plăcerilor posibile pentru un om care naviga între două lumi. Ca să pună o stavilă, nu se mai deslîșea de patul bolnavului, împiedicînd pe mamă și pe fiu să rămînă între patru ochi.

Degeaba încerca cumnatul ei, Jules, să o momească afară din spital, să mituiască infirmierele. Într-o zi băiatul avu o inspirație. Descoperise singurul lucru care îi îngăduia lui Eugène, nu să le împace pe cele două femei, dar să se împiedice pe sine să rupă definitiv legăturile cu una sau cu alta — singurul lucru care o scotea pe Antonine din luptă. Găsise formula care o anihila, cheia situației, cuvîntul care explica inexplicabilul, și care se alipi definitiv de numele celei ce avea să fie mama mea:

Antonine este o sfință.

În românește de ANDA BOLDUR

ROMULUS VULPESCU

O «româncă de onoare»

Hélène Tournaire: un nume foarte cunoscut cititorilor și radioascultătorilor francezi, precum și francofonilor din alte părți.

Este un nume care s-a afirmat în reportajul internațional al ultimului deceniu prin două remarcabile dosare consacrate conflagrațiilor din Congo și din Vietnam (*Cartea neagră a Congo-ului*, Marele Premiu pentru cel mai bun reportaj despre Africa, la « Festivalul Artelor negre » de la Dakar; *Cartea galbenă a Vietnamului*); numele unei scriitoare de variate resurse și de modalități surprinzătoare, practicând un umor spumos și mușcător în două « false » jurnale de călătorie (*Ardei gras* și *Ardei iute*) sau răsfoind cu duiosie amuzată albumul copilăriei, dominat de poza îngălbenită a truculentului unchi Jules (*Jules împăiatul*); numele unei realizatoare de ample și memorabile emisiuni politice și culturale, transmise de prestigiosul post al O.R.T.F.-ului, « France-Culture ».

Titluri numeroase și semnificative: de cărți, de reportaje, de emisiuni. Tot atâtea admirabile titluri de glorie în ierarhia culturii contemporane a țării sale.

Pentru noi, românii, însă, Hélène Tournaire și-a cîștigat încă un titlu de onoare, la fel de strălucitor ca și celelalte, ba chiar cu o rază de tandrețe în plus: cel de veche, leală și statornică prietenă a României și-a oamenilor care trăiesc și care muncesc în acest colț de lume, spre a-l păstra întreg și demn, spre a-l desăvîrși întru noblețe și splendoare.

Grație unui fericit concurs de circumstanțe, la-nceputul primăverii lui '76, Hélène Tournaire m-a onorat acceptîndu-mi colaborarea la o importantă emisiune închinată de Radiodifuziunea franceză Centenarului Independenței de Stat a României, emisiune pe care scriitoarea a realizat-o la noi în țară. Am lucrat în echipa tehnică pe care o conducea împreună cu Georges Peyroux, străbătînd țara în lung și-n lat, Bucovina și Maramureșul, Transilvania și Oltenia, trăind alături tragedia cutremurului din martie, care i-a îndoliat ca și pe noi (la Cluj, și Hélène, și regisorul Peyroux, și inginerul de sunet Louis-Michel Schwatz, și asistenta Christine Bernard Sugy și-au oferit cu generozitate sîngele pentru transfuzii); am ascultat zile-n șir benzi de magnetofon și discuri cu Maria Tănase, cu Tudor Gheorghe și cu înregistrări de folclor; am ales, am tradus și am recitat, împreună cu actrița Catherine Sellers, versuri de Alecsandri și de Sorescu, de Eminescu și de Geo Bogza; s-au adunat mil de metri de înregistrări, din care s-au montat cele două ore și jumătate de emisiune stereofonică, transmisă în banda FM (modulație de frecvență) de rețelele franceze, în mai 1977 (și preluată de numeroase posturi francofone din Europa, din Africa, din America și din Asia). S-au făcut auzite atunci glasurile unor personalități de prestigiu ale culturii și ale artei românești: cel al istoricului Constantin C. Giurescu și cel al savantului Henri Coandă; au

participat Virgil Cândea și țăranul maramureșan Vasile Deac, Mihnea Gheorghiu și Dan Hăulică, Răzvan Teodorescu și Vida Géza; s-a ascultat muzică de George Enescu și de Costin Mioreanu, de Tiberiu Olah și de Doru Popovici.

Nu știu cât de adânc și de călduros, după cuviință, i-am exprimat atunci, în 1976, prietenei noastre Hélène Tournaire, via recunoștință pentru admirabilul gest și pentru emoționanta mărturie de fraternitate, de prețuire și de respect — închinată omagial țării mele, țară la a cărei mai dreaptă cunoaștere și cinstire în lume contribuia cu autoritate, cu eficiență și cu dragoste . . .

Încît, spre a ratifica și în scris vorbele de mulțumire pe care le-am rostit atunci, iată, aici și acum, în încheierea cîtorva, puține, rînduri de elogiul meritat și colegial pentru această « româncă de onoare » — scriitoarea franceză Hélène Tournaire — transcrierea unor fragmente semnificative desprinse din splendidul preambul al emisiunii *România — Independența*:

« La 9 mai, România își va sărbători centenarul Independenței. Data de 9 mai nu e cîtuși de puțin aniversarea unei bătălii sau, așa cum s-ar putea crede, a unei victorii pe cîmpul de luptă. Este centenarul unei hotărîri luate de poporul român și exprimată printr-un vot al corpurilor legiuitoare, hotărîrea de-a rupe toate legăturile cu Sublima Poartă, care era statul suzeran al României. Rușii declaraseră război Turciei și ceruseră României dreptul de trecere pe teritoriul ei, dar nu doreau ca trupele române să participe activ la război. Numai că armatele țariste s-au aflat într-o situație deosebit de gravă. Drept care, batalioanele românești, chemate în ajutor de Marele Duce Nicolae, comandantul suprem, au fost cele care-au cîștigat bătălia de la Plevna și în mîinile comandantului lor și-a predat Osman Pașa, cel mai celebru general al oștilor otomane, sabia, la 10 decembrie 1877. România își dobîndea prin sînge o independență pe care o proclamase cu șapte luni mai înainte.

Am vrut să cunoaștem acest popor fidel angajamentelor lui de onoare; și am plecat în România. Călătoria noastră a coincis cu teribilul cutremur de pămînt din martie. De-aceia, suntem nespus de recunoscători celor care ne-au îngăduit să rămînem spre-a ne continua lucrul. (. . .) Vă invităm să ne-sosești în Bucovina, ținut de la nordul Moldovei, unde se află mănăstirile cu frește exterioare unice în lume, și în Maramureșul nobil și misterios. (. . .) O să vi-i evocăm pe cîțiva dintre voievozii care, împreună cu poporul și cu Biserica, au făcut din țara tracogetilor — devenită și datorită cuceririi romane « Dacia felix » — România de astăzi. De-a lungul emisiunii, ei n-au s-apară cronologic, precum într-o lecție de istorie, ci așa cum sunt păstrați — vii, s-ar putea spune — în memoria poporului. Vom zăbovi mai mult asupra lui Ștefan, Ștefan cel Mare, și asupra lui Vlad Țepeș, pentru că, fără umbră de-ndoială, grație acestor voievozi, noi, europenii Occidentului, nu ne aflăm astăzi sub stăpînire asiatică. (. . .) Veți asculta poeme recitate în clar locurile care le-au inspirat, ținutul de țară unde cade ninsoarea, suflă vîntul, trec în zbor corbii . . . (. . .) Mi se pare, studiind istoria României, că firul roșu al acestei istorii este o luptă milenară pentru a dobîndi recunoașterea identității acestui popor ».

Călătorind prin «Dacia Felix»

Maramureș

Maramureșul ar putea fi binecunoscut în întreaga Franță, țară care i-a aplaudat entuziasmată cîntăreții și dansatorii populari. Dar gîndindu-te că sînt «români», uiți numele regiunii care se pronunță, de altfel, «Maramouresch». Iar bărbații acelor locuri sînt prea mîndri ca să explice: la fel de mîndri ca penele de păun rotite în evantai pe partea dreaptă a ciudatei lor pălărioare, la fel de mîndri ca și femeile lor, a căror zadie indică, după culoare, starea civilă a celei care o poartă. Maramureșenii oferă cu demnitate, închizînd în ei o taină care abea începe să fie dezlegată. Sînt cei mai vechi români, cei mai autentici, descendenți direcți ai acelor daci înfățișați, prizonieri, pe Columna lui Traian și care au putut fi prinși atît de greu, încît împăratul Romei avea să rămînă în istorie drept «Învîgătorul dacilor». Deși, trebuie spus, Traian nu a reușit să prindă și căpeteniile, care sfîrșiseră bînd cupa cu otravă, iar foarte mulți daci reușiseră să se refugieze în adîncul întunecaților Carpați, tactică ce avea să slujească de atîtea ori în timpul celor șase sute cincizeci de invadări ale României — devenită, pentru o mie de ani, poarta de apărare a Europei.

Astăzi, încă, prins între versantul nordic al Carpaților și frontiera sovietică, fără prea multe drumuri asfaltate, Maramureșul e una din regiunile cele mai autentice din cîte există în lume. Imaginați-vă Bretania, acum o mie de ani: Bretania și întreaga ei vrajă.

Exotici sîntem noi

Prima mea senzație a fost aceea de jenă. În hainele mele europene m-am simțit indecentă, deplasată, exotică. Căci, dacă pretutindeni în România, costumul național este purtat cu firescul unei haine de lucru, el devine aici fapt național, proclamat de toți. Duminica, bluzele femeilor — strînse deasupra cotului — și cămășile bărbaților — purtate peste pantalonii albi, foarte largi — au broderia mai fină ca de obicei și nasturele de la guler, albastru. Iar în locul vestei simple, dublate cu miel, se poartă un bolero țeapăn de brodat ce e. Opînca, încălțămîntea din piele, cu șireturi încrucișate peste stofa călduroasă de lînă ce înfășoară pulpa, este și ea o adevărată grădînă în mers. Căii au coama împletită cu fir roșu, culoarea soarelui adorat, și cu albastru, însemnul apelor Dunării, spre care păstorii coboară iarna în transhumanță.

Dar în Maramureș nu te poți simți stînjnit mai mult de cîteva minute, atît de sinceră, de nobilă e aici ospitalitatea. Țăranul cel mai modest te primește în casa lui ca un senior: ceea ce și este de fapt. În decursul istoriei, țăranii din Maramureș nu au fost aserviți niciodată, exemplu unic pentru Europa și nu numai pentru ea. Toți maramureșenii poartă, încă de la naștere, un titlu nobiliar. Și chiar dacă azi trăiesc într-o țară socialistă, continuă să-și numească copiii «coconi» și să-și conserve minunatele biserici din lemn, monu-

mente unice de eleganță austeră, dintre care una cu o fleșă de cincizeci și patru de metri. Din lemn nu numai pentru că lemnul e materie primă a regiunii, dar și pentru că, în cazul unei invazii, bisericile puteau fi demontate și luate în prăbie. Tocmai acest aspect « tehnic » al construcției a permis maramureșenilor să-și păstreze comorile de artă, în ciuda unei istorii atât de frământate.

Cultul soarelui

Maramureșul este vizitat nu numai pentru biserici ci și, în egală măsură, pentru porțile sale. Sculptată, poarta proprietății e totdeauna monumentală, uneori mai mare chiar decât casa. O explicație posibilă: ceea ce se află în sfera domeniului familial aparține cosmosului; ceea ce vine din cosmos se cade a fi primit cu cinste și trecut pe sub un arc de triumf. (Membrii familiei folosesc în mod obișnuit o poartă mică, lăaturalnică). Se spune, deasemenea, că mărimea porții semnifică onoarea acordată oaspetelui. Eu înclin pentru prima explicație, datorită sculpturilor atât de ciudate. Ceea ce, la prima vedere, ar putea părea o torsadă, reprezintă arborele vieții. El înălțuie diverse simboluri solare, ba chiar un soare asemănător cu acela al aztecilor. Cum e oare posibilă o asemenea întâlnire?

Un lucru e sigur: în Maramureș, se mai celebrează și azi, în diverse forme, cultul soarelui; dintre ele, cea mai importantă — legată de prima brazdă — e deplasată, doar, de la 23 aprilie (Sfântul Gheorghe) la 1 mai. Cultivatorul ales, de obicei cel mai frumos tânăr din sat, taie prima brazdă și o ocolește în fugă de trei ori. Este dus apoi la decanul de vîrstă al satului, care-i spală fața și mîinile la rîu; descîntecul spune că acum chipul tînrului e strălucitor ca soarele și că, prin brațele sale, soarele coboară și rodește pămîntul.

La plecarea în transumanță, rolul vestalei e interpretat tot de bărbați. De obicei se preferă doi băieți gemeni. Ei obțin focul frecînd, într-un anume ritm, două bucăți de lemn așezate fiecare pe cîte o birnă înfiptă în pămînt și dăruiesc apoi cîte o scînteie fiecărui păstor, care o ia și o păstrează pînă la întoarcere.

Niciodată din brad

Porțile acestea încărcate de mister nu sînt toate la fel de vechi. La Mara, de pildă, trăiește un sculptor care face porți minunate de frumoase. Scumpe. Toate din stejar. Firește, pentru că e mai durabil: Biserici, porți și case din stejar din secolul XVII mai stau și azi în picioare. Dar mai ales pentru că în Maramureș nimeni nu ar doborî un brad — copac venerat, chiar sacru —, decât într-o singură situație: cînd un tînr moare departe de ai lui și trupul său nu poate fi adus acasă — lucru care s-a întîmplat de atîtea ori în timpul războiului. Rudele încearcă întîi să taie un brad dintr-un ținut învecinat, dar dacă nu e posibil, se cere iertare copacului, care va fi îmbrăcat apoi cu veșmintele celui dispărut și înhumat în locul acestuia. Se celebrează, pe acest mormînt, ceremoniile tradiționale pentru morți, după trei zile, șapte zile, trei luni, un an. Nu știu ce se petrece după șapte ani, cînd obiceiul spune că trebuie scîlțate osemintele cu oțet și ulei sfințit pentru ca mortul, dacă nu s-a întors pe pămînt în acest răstimp cît a rătăcit sufletul său, să-și găsească oasele curate, într-un lîmțiu nou.

Naivul și luptătorul

Dacă ați afla că cifrele sacre ale Maramureșului sînt patru și opt, v-ați convinge că dacii aveau o civilizație cu totul aparte. Amatorii de artă care cunosc Ritonul dacic de la Poroina (sec. III î.e.n.), o adevărată minune, o știu prea bine.

În Maramureș, spiritul inventiv al dacilor este prezent astăzi în persoana a doi bărbați complet diferiți și a căror creație nu se aseamănă prin nimic. Cel mai pitoresc dintre ei este Ion Ștan Pătraș, pe care amatorii îl plasează între Facteur Cheval și Preotul din Rothéneuf. El a înzestrat Săpînța, satul său natal de la graniță, cu un cimitir de un umor irezistibil. Observîndu-și atent consătenii, cînd aceștia pleacă dintre cei vii el le pictează crucile cu scene reprezentative din viața lor (treclnd deseori limitele existenței intime), viciile și calitățile. Imagini naive, însoțite de versuri duioase sau dure. Această concepție despre veselie își are sorgintea în tradiția dacă. Numeroase sînt, încă, satele în care, pentru a marca sfîrșitul tuturor suferințelor, moartea este celebrată prin trei zile și trei nopți de petrecere.

Mare sculptor, Gheza Vida aparține unei alte categorii. Privindu-i chipul frumos, îndulcit de albul părului și de blîndețea ochilor albaștri, și poposind în casa sa tihnită, cu cucuvele, război de țesut și cactuși în seră, nu ți-ai putea închipui că omul acesta e în primul rînd un luptător. A sosit în Spania venind pe jos din România, pentru a se angaja în Brigăzile internaționale. A luptat în maquis. Astăzi, își exprimă esența, dar numai esența glîndirii și rasei sale, în statui impresionante. Duceți-vă să vedeți la Moisei — un nume cu aceeași rezonanță ca și Oradour-sur-Glane — rotonda împușcătilor, care-i poartă semnătura. Forță și sobrietate. Un fel de Insulă a Paștelui, dar umanizată. În arcuirea unui braț de femeie e concentrată toată durerea lumii, dar și voința, demnitatea, forța de sacrificiu. Virtuți de care, am dori ca românii să nu mai fie siliți să dea dovadă.

Fresce moldovene

Moldova e vestită pentru mîndăririle sale fără seamăn, pietre de hotar între tărîmul omului și cel al arborilor, sinteză a Orientului cu Occidentul, contopire de fast princiar cu elan popular. Ele au atît exterioarele cît și interioarele acoperite în întregime de picturi, de scene fie cloazonate geometric — cînd subiectele sînt didactice, viața sfinților de pildă —, fie învăluite într-un lirism monumental, cum sînt fluviile de foc din Judecata de Apoi, ce străbat universul din cer pe pămînt, înghițindu-i pe răi, sau fiarele scuipînd bucăți din trupurile sfîrțecate cîndva.

Fiecare mîndărire are culoarea sa dominantă. Pentru Voroneț — bucurîndu-se de cea mai înaltă apreciere a unui for internațional cum este UNESCO — albastrul. Un albastru atît de aparte, încît s-a crezut multă vreme că e obținut din pulbere de lapis lazuli. La Sucevița domină verdele, roșul la Moldovița, iar la Arbore galbenul. La fel de vii ca în prima zi, în ciuda celor patru secole de intemperii, culorile acestea ascund un mister încă nedezlegat. Nu însă și desenul. Generozitatea, umorul, spiritul de frondă al românilor se citeșc, ca într-o carte deschisă, în imagini ca aceea a cohortelor de turci așezați în stînga Domnului, îmbrăcați în veșminte scumpe dar pedepsiți, sau în aceea a căderii Constantinopolului, în care elementele istorice (Sfînta Fecioară acordînd protecție turcilor împotriva perșilor) sînt inversate. Pictură de rezistență politică. Dar și dorință de a face cunoașterea accesibilă tuturor, prin acele imense biblii ilustrate pe chiar pereții mîndăririlor. Artă populară, desigur, dar fără ostentația care o însoțește de obicei. Griurile sînt minunate, tonurile de galben și de roșu discrete și totuși calde, nuanțele de albastru, cenușii. E arta unei regiuni în care veșmintul popular e distincția însăși, în care nu ți se oferă nici măcar un pahar cu apă fără să se presare tava cu petale, și unde chiar streșinile sînt împodobite cu flori din tablă vopsită.

Din porunca lui Ștefan cel Mare, important domnitor din secolul al XV-lea, a fost înălțat Voronețul. În trei luni, trei săptămîni și trei zile. Căci timpul nu-i prisosea voie-

vodului, cu atâtea bătălii împotriva ungurilor, polonilor și turcilor — pe care i-a învins în repetate rânduri și care, cât a trăit el, nu au reușit să ocupe Moldova. Și tot el a creat și stilul acesta împletind geniul local cu elementele gotice preluate din Occident, peste care se suprapun și unele motive ornamentale bizantine. Îi veți vedea portretul lucrat cu acul, la mănăstirea Putna, alături de capodopere care merită alt termen decât acela de « broderie ».

Oltenia — Energie pentru Europa

Abia în Oltenia, românii, pînă atunci convinși că au dobîndit fidelitatea « Daciei Felix » grație arhitecților, aurului și materialelor trimise-n dar, și-au dat seama că poporul acesta nu era deloc docil, ci dornic să-și recapete independența. Ca să-l poată supune, i-au trebuit Romei 44 de ani, nenumărate Legiuni plus celebrul Apollodor din Damasc, care a construit aici un pod. Iar odată învingători, românii, buni cunosători ai apelor tămăduitoare, au profitat și de cele de aici, aproape toate sulfuroase, țîșnind de-a lungul malurilor negre ale Cernei. Ca și de peisajul de o excepțională frumusețe. La cîteva leghe de băile Herculane, dominate de neverosimile formațiuni calcaroase, Dunărea, străpungînd Muntele pe o distanță de 140 km, desparte Carpații de Balcani, spumegînd în defileul Cazanelor; i-au trebuit secole pentru a învinge, pentru a înceta să mai fie un fluviu care nu se vărsa nicăieri, pentru a-și croi drum spre mare. Acum, ostentiv de asaltul împotriva muntelui, ea se desfășoară într-o albie fastuoasă, largă cît cuprinde ochiul și, molcom, se arcuiește legănătoare, purtînd România pînă la Marea Neagră.

Cu aceste condiții naturale, navigația pe Dunăre, dincolo de Turnu Severin (Turnul lui Sever) — acolo unde Apollodor din Damasc și-a construit podul — era foarte anevoioasă. Pînă la 16 mai 1972. În ziua aceea, președintele Ceaușescu, purtînd cravată cu desen galben, a pornit la 12 fără cinci de pe țărnul românesc, iar mareșalul Tito, în civil, la 11 fără cinci, de pe coasta iugoslavă. S-au întîlnit la aceeași oră, decalajul orar fiind abolit cu această ocazie, în fața unei fantastice lucrări artistice, barajul de la Porțile de Fier, ridicat de cele două țări. Lucrarea are nu numai o linie minunată, foarte pură, care te face să te întrebi cum poate cuprinde o construcție de asemenea finețe un lac de acumulare lung de 100 kilometri și cu o capacitate de două miliarde metri cubi de apă, ci și o importanță capitală pentru Europa. Cincizeci de mii de tone ar fi putut naviga de la Marea Neagră la Fos-sur-Mer dacă am fi construit canalele pe care le plănuim de atîta vreme. Or, toată aceste vapoare, energia, petrolul, ajung deja la Rin.

Orașul cel mai apropiat de Porțile de Fier, Turnu Severin (care și-a reluat de la 16 mai numele purtat din timpul romanilor, Drobeta), te invită să hoinărești chiar pe căldură, printre terasele de trandafiri dominînd Dunărea. Apatie românească aparentă: femeile brodează și croșetează.

Covoarele moldovenesti desfășoară, pe un fond întunecat, flori fastuoase. Cele din Maramureș folosesc toate resursele geometriei. În Oltenia, ele aliniază în șiruri perfect ordonate, flori de cîmp stilizate. Dar florile acestea par să-și rîdă de aliniere: zîmbetul lor furiș, ștregăresc este irezistibil, cum irezistibil e și cocoșul de pe vasele de lut de aici, teribil de comic cu ochiul său rotund înscris într-un triunghi, cu un picior ridicat înainte și cu trupul portocaliu stropit cu verde. Cu cîtiva lei, poți cumpăra în orice sat asemenea oale și farfurii. Dar nu le alegeți pe acelea cu cocoș negru, e nefast.

În românește de ALINA LEDEANU

Taina Șarpelui

O altă planetă? Timpurile dinaintea împărțirii apelor? Nu știi cum să numești această lume aparte, delta Dunării, imensă, secretă, în care poți vîna mistrețul, sub stejarii negri, sau să te topești de căldură sub vegetații tropicale. Asta depinde de locuri. Patru sute trezeci de mii de hectare apărate de poluare, unde își trăiesc viața pelicani, flamingo roz, o mie de specii africane și încă și mai multe din Europa și Asia, dîndu-și întîlniri migratorii. Și nisetrii pe care-i prinzi fără momeală, rîbindu-i, așezînd cîrlige monstruoase după tehnica barajelor anti-submarine.

Pe vremea cînd Dunărea avea opt brațe, flota persană urca de-a lungul ei sub ordinele lui Darius. Astăzi, nu mai are decît trei, dar ea continuă și acum să se apere împotriva unei invazii, aceea a mării. O respinge cu încăpăținare, depunîndu-și, fără răgaz, mîlul, insinuîndu-și apa ușoară pe zeci și zeci de kilometri, înăuntrul mării. Orașe moarte, lipsite de orizont. Histria, de pildă, care a fost port la mare, este un muzeu scăldat în apă dulce. Departe, foarte departe, o pădure lacustră barează un cer pe care marea nu-l atinge.

Visezi, în frumosul muzeu din Constanța, și te întrebi: există acolo o ființă ce nu-și dezvăluie taina. Este un șarpe de marmură albăstruie, încolăcit pe o coadă de leu, cu capul de miel, orgolios ridicat, tulburător, cu ochii întredeschiși și părul lung, de femeie. Și demn. Și magic. A fost găsit în 1962, cînd se săpa cu buldozerul, pentru a se construi o gară. Păzea douăzeci și patru de statui, toate identificabile. El singur este enigmatic. Cercetătorii — unii sub egida U.N.E.S.C.O. — caută de zece ani și nu găsesc nimic, cel mult o simplă dată: secolul II al erei noastre. Nici o similitudine cu nici o civilizație. Este unic, și-și păstrează taina cu un fel de suris.

Brăzdat de turiști și oferit mulțimii, țărmlu acesta rămîne straniu. Se petrec lucruri ciudate aici.

În timpul războiului, un vas românesc s-a scufundat lîngă țărmlu, în nu știi care bombardament. Era iarnă. Marea azvîrlea cadavre țepene pe care le adunau riveranii. Le duceau la morgă. Se rostogoli pe nisip corpul sublim al unui tînăr marinar. O fată tînără care dădea ajutor îl găsi prea frumos pentru a fi azvîrlit în groapa comună. Îl duse la ea acasă să-i îplinească toate datinele. A doua zi, cadavru dezghețat suridea. S-au căsătorit și trăiesc și acum fericiți, la București.

Ovidiu, exilat pe aceste țărmluri, nu prevăzuse această artă de a lubi. El ignora ceea ce știu Români; că liniile nu sînt tranșate odată pentru totdeauna, că totul este complex, chiar și viața și moartea.

Mă voi feri să spun că România, că Românii sînt în acest sau în acest fel, gata de a face acest sau acest lucru, sau că sînt destinați cutărui viitor. Ei sînt totul, sau pot deveni totul.

În românește de T. P.

MIHNEA GHEORGHIU

SCRIITORI STRĂINI
PRIETENI AI ROMÂNIEI

CLARA JANÉS

Cuvînt înainte

CLARA JANÉS

O veche și profundă atracție a exercitat asupra spiritului meu lumea iberică, pe care o simțeam dospind în sîngele nostru latin și poate chiar în acel fond prelatin la care Blaga se gîdea atunci cînd a vrut să plaseze în timp limes-ul spațiului nostru spiritual.

Amintirea « prietenilor mei, poeții Brigăzii Internaționale », cărora le dedicam, pe atunci, un lung poem, a supraviețuit anilor ce m-au condus, după cîteva treceri prin țara lui Franco, în sfîrșit, în Spania liberă. Urmașii prietenilor mei, unii dintre dînșii, erau acolo.

Printre aceștia din urmă, desigur, dîrjii catalani.

Clara Janés s-a născut la Barcelona, cred prin 1940, dintr-o familie de literați catalani. A studiat la Barcelona și Pamplona, unde și-a luat o licență în litere și filosofie și pe urmă, fidelă destinului peregrinar al exilului spaniol, și-a continuat studiile de filologie modernă la universitățile din Perugia, Grenoble și Oxford.

Paralel cu acestea, a colaborat cu asiduitate la publicațiile literare din țara natală, creîndu-și curînd un frumos renume în beletristica spaniolă și în cercurile de



cultură și universitare. O scurtă bibliografie: debutul poetic în 1964 cu *Stelele învinse* (*Las Estrellas vencidas*); apoi proza: *Noaptea lui Abel Micheli și Dezintegrare*, romane care-i aduc premii și burse literare ce îi oferă materialmente răgazul de a lucra, în continuare, în străinătate și acasă; un remarcabil eseu despre muzicianul Federico Monpon, de asemenea distins cu un premiu, cu zece ani în urmă.

Nu mai țin minte bine dacă cuplul Clara Janés — Miguel Veyrat mai locuiau, — atunci când i-am cunoscut eu, — la Madrid, pe strada San Juan de la Cruz, 8, sau la Paris, 7 rue du Cardinal Lemoine, pentru că voiajurile lor, — din și către țară, — erau mai puțin prohibite în ultimii ani ai franchismului. Tot pe atunci Clara Janés mi-a fost recomandată de directorul principalei edituri madrilene, Editora Nacional, ca persoana cea mai potrivită pentru a garanta versiunea în limba spaniolă a cărții mele despre Shakespeare, deoarece este și o excelentă anglistă. Așa a apărut *Escenas de la vida de Shakespeare*, în 1971, la Madrid, într-o traducere sensibilă și sobră, de poet-cărturar.

Înainte de a vizita România prima oară, împreună cu soțul ei, un gazetar curajos și talentat, Clara Janés mai publicase un volum de poezie (*Limita umană*), care critica spaniolă i-a salutat cu simpatie. A urmat volumul *En busca de Cordelia y poemas rumanos* (*În căutarea Cordeliei și poeme române*), apărut la Salamanca, la întoarcerea din țara noastră.

Manuscrisul cărții pe care o publică parțial acum «Secolul 20» mi-a fost trimis de autoare, cu o scrisoare amabilă, acum trei ani. Întârzierea apariției m-ar obliga să-i cer scuze, din partea editorilor, înainte de a-i spune hasta la vista.

Pe drumurile României

« De veți vrea, ai mei domni, desfătări să cercați,
Vă-ndemnați, dar, balada în tihnă s-asculțați:
Ci nu gândiți că-s basme, la-nfîplări cugetați. »

Astfel își începea Arcipreste de Hita al său îndreptar al iubirii, Libro de buen amor. Aș vrea ca spiritul acestor « rime, » înflăcăându-mi imaginația, să-mi fie început și călăuză când voi povesti călătoria pe care, la invitația Institutului Național pentru Relații Culturale, am făcut-o prin România, împreună cu soțul meu, ziaristul Miguel Veyrat. Dorința mea cea mai vie este să pot spune, asemeni poetului, că « vorbele nu mi-au călăuzit gândurile », ci le-au slujit cu credință. Căci intenția mea este să exprim cu maximă onestitate tot ceea ce am văzut și am auzit în România, tot ceea ce mi s-a arătat sau doar am intuit, ceea ce, fără să-mi dau măcar seama, mi-a năpădit ființa, odată cu aerul pe care l-am respirat; așadar, tot ceea ce, din punctul meu de vedere, face ca această țară să fie ea însăși.

Vreau să vă vorbesc, deci, despre ținuturi verzi și mănoase, despre ogoarele și cerul pe care Dunărea le îmbrățișează cu dragoste, legănându-le la sînul profunde și imperturbabilei Mări Negre. Despre acei oameni care împreună alcătuiesc un popor ce luptă neobosit în căutarea propriei identități, o țară ce freacă de viață, în chiar inima Europei.

Fiecare român, fiecare fiu al României (ținut al românilor) păstrează în tainița sufletului aspra istorie a pămîntului străbun, iar gesturile și atitudinile lor reprezintă radio-grafia a mii și mii de ani.

România înseamnă, în primul rînd, istorie, cu toată bogăția de sensuri pe care aceasta o implică. Ceea ce românilor li se pare un lucru firesc. Astfel, concepția lor asupra temporalității este departe de apăsătorul concept existențialist. Timpul este istorie, dar istoria nu înseamnă doar simpla scurgere a timpului, ci o permanentă dezvoltare, o luptă pentru un țel anume, rațiune de a fi demnă de orice jertfă. De orice jertfă, într-adevăr, fie ea la fel de dureroasă ca cea impusă meșterului zidar Manole pe cînd înălța mănăstirea Argeș.

Sarmisegetuza, inima istoriei

În zilele ce-au urmat, istoria avea să prindă din nou viață pe meleagurile vizitate. Iată, pe malul drept al Mureșului se înalță, ca o stea în șapte calțuri, sprijinită pe contraforturile Munților Apuseni, Alba-Iulia, veche cetățuie a dacilor, mai apoi castru roman. Umbra lui Mihai Viteazul, principele Transilvaniei ce a înfăptuit pentru a doua oară în istorie unirea României, domina triumfătoare orașul. O liniște letargică domnea în cetate dîndu-ne senzația că ne aflăm pe o insulă. Abia dacă, ici, colo, întîlneai cîte un trecător. Cufundată parcă într-un somn de veacuri din care vizita vreunui turist « cutezător » nu reușește să o deștepte, magnifica Bibliotecă Battyaneum adăpostește printre alte comori « Codex Aureus » (s.VII și IX) în manuscris, o copie după « Bellum Jugurthum » (s.X) a lui Salustius și o alta după « Ponticele » compuse de Ovidiu chiar pe meleagurile românești, pe cînd se afla în exil la Constanța.

Lancrăm

Printr-o simplă întâmplare am aflat că foarte aproape, în satul Lancrăm, este înmormântat Lucian Blaga, cel mai profund poet român. Am pornit într-acolo cu gândul de a lăsa câteva garoafe pe mormînt. Mireasma prunilor, plopilor și a trandafirilor din cimitir umplea văzduhul; o pace blîndă pătrundea în suflete. Miguel lua însemnări: «Iată-l. Un portret în bronz pe un simplu monolit de beton. O cruce minusculă, parcă desenată cu creionul pe piatră. Apoi, simplu: Lucian Blaga, 1895—1961. O lumînare la căpătîiul mormîntului și flori sălbatice. Un gard de trandafiri și altul de fier, lederă și mirt». Dan rămăsese tăcut. Vîntul stîrnit dintr-odată începu să lege frunzele prevestind furtună. Miguel și Dan se îndreptară spre mașină. Eu am mai rămas o clipă să privesc chipul sculptat al poetului. Și chiar în acel loc, în timp ce vîntul îmi biciuia fața și-mi răvășea părul, de parcă ar fi fost frunze, am scris acest poem:

Încununat de mirt și de roze,
în glia-i
zace Lucian Blaga
sub coperiș de nouri
ce prevestesc furtună
și-aprind
ruji parfumați prin pruni.
Nu-i singur,
aproape-i sînt și tatăl
și prietenii din copilărie
și buha
tăifăsuind
pe două note cu vîntul și cu plopii.
Doi trandafiri
părelnice făclii,
îi priveghează-odihna
în moartea ce, neostoită,
își crește rădăcini.

Încununat de mirt și de roze,
în glia-i
zace Lucian Blaga.
Mut ca o lebedă nu va mai fi nicicînd,
căci din adînc de ape
ne-a lăsat pe vecie
cuvîntu-i.

Furtuna dezlănțuită pe neașteptate ne-a zmus de-acolo alungîndu-ne cu picuri mari de ploaie. Am rămas tăcuți în mașină. Acea nesperată întîlnire era pentru noi o compensație pentru faptul că nu puteam vizita Clujul, Branul și Maramureșul. Ca o perdea sfîșiată de violente fulgere portocalii, ploaia se cernea peste coline și țărini. Eu priveam cei doi trandafirași înrouați de primii stropi de ploaie, pe care îi culesesem de pe mormîntul poetului. Șuierul vîntului ce sfîșicia copacii și lanurile de secară ajungea pînă la mine ca o voce prietene. Mi se părea că poemul «Liniște» al lui Blaga mi se adresa în acele clipe numai mie:

«Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună.»

Instituto de Relaciones Culturales con el extranjero,
escribí este libro que alisa tiempo el gusto
de enviarle y que le he dedicado a Ud.

con él, no solo intento dar testimo-
nio de la emoción vivida durante aquellos
días, sino también agradecer, en la medida
de mis posibilidades, a la República Socialista
de Rumanía, su entrañable hospitalidad.

.....

ahora. De todas formas, como mi propo-
sito es que mi trabajo pueda servir
del modo más eficaz posible a la imagen
exterior de mi querida Rumanía, pongo
este original a su disposición para que
si procede, los propios organismos ruma-
nos puedan editarlo, renunciando yo de
antemano a los derechos de autor que
me corresponden, a favor de las instituciones
sociales de la Unión de Escritores
Rumanos.

Omagiu plin de emoție, grațitudine față de o țară descoperită cu fervoarea
înțelegerii și a simpatiei, — din aceste sentimente a răsărit cartea pe care Clara
Janés a dedicat-o României: «iubitei mele României», cum se rostește scriitoarea
catalană, în rîndurile de accent confesiv, aici facsimilate

Decebal

Ajunși la Deva, orașul ce cinstește printr-o statuie memoria regelui Decebal, n-am mai urcat la fortăreața de pe dealul din apropiere. Pe Decebal aveam să-l reîntîlnim la Sarmisegetuza, sau Ulpia Traiană, devenită capitală a Daciei romane după totala distrugere a vechii Sarmisegetuza, capitală a dacilor, ascunsă în Munții Orăștiei, numită și Grădiștea Muncelului. Lumina dimineții luneca peste iarbă, pătrundea pe sub pietre, alungind orice obsesie sau neliniște. Aici totul apărea clar, bine motivat, orientat spre un destin anume, iar mărturiile evenimentelor istorice se alăturau prezentului în chip firesc.

Iată, pe acele coline domoale, pietrele printre care crește acum iarba și zboară, în soarele dimineții, fluturi albi, au fost cîndva tribunele unui amfiteatru, sanctuar al lui Nemesis, for, stradă, rezervor de apă . . . Iar munții înalți și povîrniți din jur au fost martorii tragediei celui conducător care, silit să semneze pacea cu romanii, căduse mai apoi alianța Parților pentru a crea, fără de izbîndă, un front antiroman, și se sinucisese înainte ca orașul-capitală să fie ras de pe fața pămîntului . . . Toate aveau acum un sens clar, reprezentau mai mult decît un simbol.

Cuprinși de o stranie bucurie, ne plimbam printre florile albe și albastre răsărite la umbra capitelurilor în ruină. Înlăuntrul cetății, înconjurată de ziduri, zăceau doborîte fragmente de coloane, resturi, poate, ale altarului lui Augustus. Flori de soc năpădiseră forul. Nu prea departe, printre aceleași pietre istorice, se zărea o căpiță de fîn, iar printre pomi alba o căsuță. O mireasmă puternică de lucernă se răspîndea în văzduh.

. . . De-acum încolo, aveam să întîlnim în timpul călătoriei noastre tot mai multe urme romane, în special din vremea lui Traian și a celei de a doua Cohorte Hispanice, ai cărei legionari au desăvîrșit cucerirea Daciei. La Turnu Severin se mai văd și astăzi cîteva din bastioanele pe care a fost înălțat fantasticul pod de lemn (lung de 2 km), pe care împăratul de origine hispanică îl comandase arhitectului Apollodor din Damasc.

Porțile de fier sau uriașul învins

La căderea nopții străbătusem o bună bucată de drum și prin fereastra mașinii se zăreau, ca umbre întunecate, munții masivi care pun stavilă apelor Dunării, silind-o să se strecoare prin defileul Porților de Fier. Pe neașteptate, deslușirăm în zare niște lumini ce pîlpliau în ceață și iată că ne apără în față luciul apelor fluviului. Părea un uriaș înfricoșător, cufundat într-un somn adînc. Mai apoi, printre lumini și neguri se profilă, pentru cîteva clipe, barajul ce se întinde între România și Iugoslavia. Imaginea îmi stîrni amintirea podului lui Traian; mă întrebam cu nedumerire cum a fost posibil ca romanii, cu mijloacele de care dispuneau în acel secol I, să poată învinge un obstacol atît de mare precum apele Dunării.

Străbăteam micul muzeu al hidrocentralei unde, alături de nenumărate fotografii ce ilustrau diversele etape ale construcției, se aflau vitrine cu piesele arheologice găsite în timpul săpăturilor: spade romane, fragmente de ceramică, monezi . . . Reportajul grafic ne dezvăluie cum, încetul cu încetul, se înfiripase imensul complex de la lansarea stabilopozilor, elemente de beton cu patru brațe, care servesc drept fundație hidrocentralei — o invenție românească de mare utilitate în amenajarea porturilor maritime —, și pînă la inaugurarea lui de către președinții Ceaușescu și Tito.

De la muzeu ne-am îndreptat spre sala de comandă și sala turbinelor. Fiecare element, fiecare culoare dobîndea virtuți estetice, așa cum stabilopodul părea o sculptură.

Turbinele galbene, pereții de culoarea betonului și a oțelului contrastau cu ocrul uriașei macarale rotative. În fund, un mare panou în relief, numit «Joc de lumini și umbre», contrapuncta artistic acele minunate mașinării.

Din punctul cel mai înalt al barajului — limita frontierei cu Iugoslavia — pescarii amatori aflați undeva jos, la nivelul turbinelor, abia se zăreau, în timp ce copleșitoarea panoramă a fluviului anula orice altă imagine. Doar fabulosul pod al lui Traian, construcție ce atingea în proporții marele baraj, stăruia ca o nălucă, în atmosferă.
(. . .)

Brâncuși

La vremea prinzului am ajuns la Tîrgu Jiu, oraș ce adăpostește câteva din sculpturile în aer liber ale lui Brâncuși, fiu al satului din vecinătate. La intrarea în Parcul Orașului se înalță Poarta Sărutului, ce unește arta actuală cu civilizațiile cele mai îndepărtate. Prin echilibru și prin vigoarea pietrei — statornică și neștirbită prezență de-a lungul timpului — poarta pare a reînvia dolmenul, templul grec și piramida.

Cuprinși de sinceră feroare, am trecut pe sub Poarta Sărutului cu certitudinea că ne aflăm în fața creației unuia dintre puținii artiști care, după cum spunea Miguel, «sînt în stare să zmulgă o frîntură de gînd zeesc și să o așeze pe masă», sau, așa spune eu, dintre cei a căror intuiție atinge esența.

. . . Ceva mai departe se profila firul subțire al Jiului, mărginit de un șir de plopi și de un prundiș întins, cu pietre albe, rotunde. Proporțiile mesei de piatră, rotundă, înconjurată de scaune cioplite — tot din piatră — în formă de emisfere contrapuse făceau inutile cuvintele și gîndurile, de parcă în acea ambianță timpul însuși s-ar fi oprit în loc. Atît de intens era contrastul dintre masivitatea pietrei și senzația de levitație pe care ne-o stîrnea! Atît de puternică suma contrariilor! Da, ca și Chillida, Brâncuși voise, fără îndoială, să elibereze piatra de leșul pămîntesc.

«Ciopliind în piatră — spunea artistul român — descoperi spiritul materiei, propria-i măsură. Mîna gîndește și urmărește gîndurile pietrei. . . Nu forma exterioară este cea reală, ci esența lucrurilor.»

Tocmai esența unui element atît de inesizabil precum continuitatea este ceea ce a captat Brâncuși în Coloana Nesfîrșită, aflată tot la Tîrgu Jiu, într-o grădină din partea de est a orașului. Grație unei ecuații care înlănțuie 17 elemente de fier în formă de zale, la care se mai adaugă unul trunchiat, această coloană reprezintă concretizarea nesfîrșitei continuități. Alături de mica grădină, o gară părăsită, cu șinele năpădite de ierburi. Ceva mai încolo, lîngă ghizdurile unei fîntîni, o femeie torcea, într-o clipă eternă, nesfîrșite fuioare de demult. Izbucnit în înaltul cerului, zborul spiralat al unei păsări prefigura o coloană de aer.

Ciopliind coloana sau Masa Tăcerii, Brâncuși, ca și Chillida, crease un «loc al întîlnirilor», al întîlnirilor nesfîrșite. Întîlnirea mea s-a concretizat într-o serie de poeme pe care le-am intitulat «Brâncuși»:

Masa Tăcerii

Poposirăm lîngă masa tăcerii,
în spațiu-mbălsămat de arțarii
din parc cu nesfîrșite frunze moarte.
Implacabil și tandru,
tăceau în neclintire albe, cioplite pietre.

Nu piatră greoaie,
ci vremii paranteză
și-altar
singurătății ce-adînc în suflet zace.
Iar alba matcă a venelor secate
alb prundiș părea, ca albele vaduri
unde rîul nu curge.

Ne-așezarăm,
pironiți pe vecie acolo,
lîngă masa tăcerii.

Acolo,
unde timp adunat lîngă timp
nu-i nicicînd egal cu timpul.

(..)

Chillida față în față cu Brîncuși

La întoarcerea în Spania, i-am trimis aceste poeme lui Eduardo Chillida, încredințat fiind că n-aș fi fost în stare să pătrund adevăratul sens al operei lui Brîncuși de nu aș fi cunoscut-o pe a sa. După o vreme am primit această scrisoare:

« Dragii mei Clara și Miguel,

Deși te-am zărit în urmă cu cîteva zile la expoziția mea de la Madrid, iată abia acum răspunsul la scrisoarea pe care mi-ai trimis-o acum cîteva luni. Dacă tu, așa cum mi-ai mărturisit, ai avut nevoie de mine pentru a-l înțelege pe Brîncuși, eu, la rîndul meu, am nevoie de Brîncuși pentru a mă înțelege pe mine însumi. »

Cînd am plecat din Tîrgu Jiu, în drum spre mănăstirea Hurez, eram convinsă că, după întîlnirea cu Brîncuși, orice altă impresie mi s-ar fi părut săracă, ștearsă.

În românește de SARMIZA LEAHU



Corectura: LIDA IGIROȘANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ”

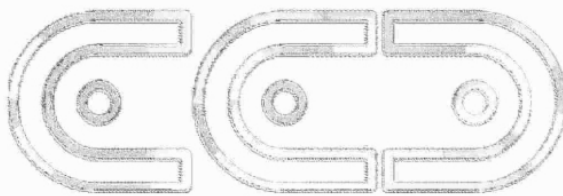
PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI

Lei 21

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

